

“VIOLONCHELOS ENTRE PASILLOS Y BAMBUCOS”,
ADAPTACIONES DE DOS OBRAS DE LEÓN CARDONA APLICANDO TÉCNICAS
EXTENDIDAS (CHOP, SLAP Y FINGERSTYLE PIZZICATO)

SOFÍA LÓPEZ CELY

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2023

“VIOLONCHELOS ENTRE PASILLOS Y BAMBUCOS”,
ADAPTACIONES DE DOS OBRAS DE LEÓN CARDONA APLICANDO TÉCNICAS
EXTENDIDAS (CHOP, SLAP Y FINGERSTYLE PIZZICATO)

SOFÍA LÓPEZ CELY

CÓDIGO: 2018175026

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL
TÍTULO DE LICENCIADA EN MÚSICA

ASESOR ESPECÍFICO:

IVÁN RICARDO TOVAR QUEVEDO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2023

Tabla de contenido

Planteamiento del problema.....	13
Pregunta problema	15
Objetivos	16
Objetivos específicos	16
Justificación.....	16
Antecedentes	18
Marco teórico.....	20
Violonchelo	20
Articulaciones en el violonchelo.....	22
Acento	22
Staccato	23
Legato.....	24
Técnicas extendidas	24
Fingerstyle pizzicato	26
Chop	27
Slap.....	28
Música Andina Colombiana.....	29
Ubicación.....	29
Música	30
Bambuco.....	31
Aspectos musicales	33
Pasillo	34

Aspectos musicales	36
Formatos e Instrumentación	37
Bandola.....	38
Tiple	39
Guitarra.....	39
León Cardona	40
Vida y obra	40
Importancia e influencias	43
Estilo compositivo	45
Marco metodológico	48
Enfoque metodológico	48
Herramientas de recolección de datos	49
Diario de campo	49
Entrevista semiestructurada.....	50
Análisis musical.....	51
Ruta metodológica	53
Desarrollo metodológico	54
Etapa de caracterización.....	54
Análisis musical.....	54
Etapa de análisis	86
Música popular tradicional.....	86
Proceso creativo.....	88
Etapa de creación.....	90
Selección	90
Adaptaciones	91

Montaje.....	94
Conclusiones	95
Conclusiones	96
Bibliografía	98
Anexos	102

Tabla de figuras

Figura 1 Mike Block.....	21
Figura 2. Chechelos dúo	22
Figura 3. Acento	23
Figura 4. Staccato	23
Figura 5. Legato	24
Figura 6. Ejercicio preparatorio de Fingerstyle.....	26
Figura 7. Notación del Hard chop y Soft chop.....	27
Figura 8. Fragmento de ejercicio técnico de chop “kill the bugs”	28
Figura 9. Ejercicio "Slap"	29
Figura 10 Mapa de la región andina colombiana	30
Figura 11. Campesinos tocando Bambuco.....	32
Figura 12. Bimetría- Bambuco.....	33
Figura 13. Bambuquísimo, guitarra acompañante.....	34
Figura 14. Pasillo.....	37
Figura 15. Afinación andola en do (12 cuerdas).....	38
Figura 16. Bandola.	38
Figura 17. Tiple.	39
Figura 18. Guitarra.	40
Figura 19. León Cardona.	42
Figura 20 Portada de Luis Rovira Sexteto	44
Figura 21 Acordes con séptima	45
Figura 22 Sustituto tritonal	46

Figura 23 Segundo relacionado	46
Figura 24 Acorde disminuido de paso	46
Figura 25 Intercambio modal	47
Figura 26 Ensueño, Parte A, acompañamiento	56
Figura 27 Modulaci3n parte A a B	57
Figura 28 Modulaci3n parte B a C	57
Figura 29 Modulaci3n parte C a D	58
Figura 30 Modulaci3n parte D	58
Figura 31 Melodía Ensueño parte A	59
Figura 32 Melodía Ensueño parte B	60
Figura 33 Melodía Ensueño parte C	61
Figura 34 Melodía Ensueño parte D	62
Figura 35 Ensueño, Parte B, acompañamiento	63
Figura 36 Ensueño, Parte A, acompañamiento	63
Figura 37 Ensueño, Parte D, acompañamiento	63
Figura 38. Ensueño, Parte A, análisis arm3nico.	66
Figura 39. Ensueño, Parte B, análisis arm3nico	67
Figura 40 Ensueño, Parte C, análisis arm3nico	68
Figura 41 Ensueño, Parte D, análisis arm3nico	69
Figura 42 Motivo ritmo- mel3dico, Parte A	69
Figura 43 Motivo ritmo- mel3dico, Parte B	70
Figura 44 Motivo ritmo- mel3dico, Parte C	70
Figura 45 Motivo ritmo- mel3dico, Parte D	71
Figura 46 Bambuquísimo, Parte B, acompañamiento	73
Figura 47 Modulaci3n parte C a A	74

Figura 48	Modulación parte A a C.....	74
Figura 49	Melodía Bambuquísimo parte A	75
Figura 50	Melodía Bambuquísimo parte B.....	76
Figura 51	Escala parte A.....	77
Figura 52	Melodía Bambuquísimo parte C.....	77
Figura 53	Bambuquísimo, Parte A, acompañamiento	78
Figura 54	Bambuquísimo, Parte A, B y C, acompañamiento	78
Figura 55	Bambuquísimo, Puentes y partes A, B y C, acompañamiento	78
Figura 56	Bambuquísimo, Parte B, acompañamiento	79
Figura 57	Bambuquísimo, Parte A, análisis armónico	81
Figura 58	Bambuquísimo, Parte B, análisis armónico	81
Figura 59	Bambuquísimo, Parte C, análisis armónico	82
Figura 60.	Motivos ritmo- melódicos, Parte A.....	83
Figura 61	Motivos ritmo- melódicos, Parte B.....	84
Figura 62	Motivo ritmo- melódico, Parte C, periodo 1	84
Figura 63	Motivo ritmo- melódico, Parte C, periodo 2	85
Figura 64	Bucle de creación artística- adaptación.....	91
Figura 68	Bambuquísimo borrador 1.....	92
Figura 66	Ensueño borrador 1	92
Figura 65	Transcripción de Ensueño	92
Figura 67	Transcripción de Bambuquísimo	92
Figura 70	Ensueño borrador 4, background.....	93
Figura 69	Bambuquísimo borrador 3, redistribución de acordes	93
Figura 71	Bambuquísimo, fingerstyle pizzicato	93
Figura 72	Ensueño, fingerstyle pizzicato.....	94

Figura 73 Bucle de montaje artístico	95
Figura 76 Tenuto y Staccato	95
Figura 74 Acento y Tenuto	95
Figura 75 Acento y Staccato	95

Índice de tablas

Tabla 1 Ejemplo para la recolección de información del diario y registro de campo .	50
Tabla 2 Entrevistas semiestructuradas.....	51
Tabla 3 Gran dimensión.....	52
Tabla 4 Mediana Dimensión	52
Tabla 5 Pequeña dimensión	52
Tabla 6 Información general	52
Tabla 7 Forma	52
Tabla 8 Información general de Ensueño	54
Tabla 9 Gran dimensión Ensueño	55
Tabla 10 Mediana Dimensión Ensueño	56
Tabla 11 Forma de Ensueño.....	56
Tabla 12 Pequeña dimensión Ensueño	63
Tabla 13 Pequeña dimensión, parte A, Ensueño	63
Tabla 14 Pequeña dimensión, parte B, Ensueño	64
Tabla 15 Pequeña dimensión, parte C, Ensueño	64
Tabla 16 Pequeña dimensión, parte D, Ensueño	65
Tabla 17 Información general de Bambuquísimo.	72
Tabla 18 Gran dimensión Bambuquísimo	72
Tabla 19 Mediana dimensión Bambuquísimo.....	73
Tabla 20 Forma de Bambuquísimo	74
Tabla 21 Pequeña dimensión Bambuquísimo	79
Tabla 22 Pequeña dimensión, parte A, Bambuquísimo.....	79

Tabla 23 Pequeña dimensión, parte B, Bambuquísimo	79
Tabla 26 Pequeña dimensión, parte C, Bambuquísimo	80

Agradecimientos

A mi familia, por su apoyo incondicional y acompañamiento durante todo mi proceso de formación, en especial a mis padres, María Cristina Cely y Juan Carlos López, gracias por su cariño, motivación y ser mis guías en momentos de dificultad.

A los maestros que hicieron parte de mi formación como profesional, en especial al maestro Iván Ricardo Tovar por sus enseñanzas en el violonchelo en estos últimos años, por su guía como asesor de este proyecto, amistad y paciencia, sin usted esto no hubiera sido posible.

A Manuel Antonio Hernández Martínez por sus enseñanzas y aportes en este proceso de investigación.

Al maestro Abelardo Jaimes por su apoyo y gestión, de la igual forma a la Escuela de Música Fernando Sor y sus ingenieros de sonido por su tiempo y préstamo de espacios.

También, a la violonchelista Camila Salamanca por su tiempo, compromiso y compañía en la realización de este proyecto.

Por último, quiero agradecer a mis compañeros y amigos con quienes compartí gratos momentos y conocimientos permitiéndome crecer como persona y profesional a su lado.

Planteamiento del problema

Colombia es un país con una gran riqueza musical gracias a la pluriculturalidad de sus regiones. El mestizaje en la zona andina dio como resultado diferentes manifestaciones artísticas como la música autóctona y representativa del territorio. Entre los ritmos más destacados están el torbellino, danza, guabina, pasillo y bambuco, siendo estos dos últimos los que marcaron la identidad nacional a inicios del siglo XIX.

Según León Rengifo (1993) desde la segunda mitad del siglo XX los intérpretes de estos aires tradicionales se han preocupado por renovar y traer a la actualidad estas músicas mediante diferentes indagaciones interpretativas, arreglisticas y tímbricas en los instrumentos típicos de la región (guitarra, tiple y bandola).

La modificación en la instrumentación de pasillos y bambucos ha sido parte de la propuesta de innovación de “la nueva música colombiana” (Rengifo, 1993). Esto ha permitido el enriquecimiento de la sonoridad, al igual que ha captado el interés de diferentes instrumentistas en interpretar estos aires. Sin embargo, a partir de la experiencia de la investigadora, se evidencia el escaso repertorio de música andina colombiana escrita o adaptada para el violonchelo que incluyan diversas posibilidades tímbricas y sonoras.

En el país no hay una perspectiva del violonchelo desde la esencia territorial ya que, en primera instancia, no es considerado un instrumento típico o de uso frecuente en los ensambles tradicionales, y al debutar, pocas veces lo hace como solista en los géneros mencionados. Por otro lado, la enseñanza de este instrumento se basa en métodos tradicionales, utilizando repertorios occidentales y europeos, debido a que en estos lugares se creó y desarrolló este instrumento. Por eso se le atribuyen mayor relevancia, a pesar de que no se excluye el repertorio nacional/ tradicional, no se consideran en el mismo nivel de importancia.

Cabe señalar que en las universidades del país como la Universidad Pedagógica Nacional, en el pregrado de la licenciatura en música, no hay un énfasis en la interpretación de música colombiana para la cátedra de violonchelo, aunque hasta hace poco se empezó a utilizar este tipo de repertorio, solo se trabaja a partir de la profundización; de la misma forma, la exploración de técnicas modernas o extendidas, (que si bien el instrumentista debe tener un nivel técnico intermedio para poder ejecutarlas) sólo se abordan hasta cursar los últimos semestres de la carrera (en la materia de optativas de violonchelo I, II y III). Esto puede repercutir en que el violonchelista no profundice y amplie las técnicas de interpretación a través de exploración de las posibilidades tímbricas y armónicas del instrumento, de la misma forma se presenta una carencia en la apropiación del discurso musical de la región andina colombiana.

En el trabajo de maestría de Ana María Arango (2022) *“Propuesta metodológica para la inclusión de la música popular tradicional y moderna en la enseñanza del violonchelo”* y el trabajo de investigación de Martha Olave e Iván Tovar (2021) *“Composición y edición de obras para violín solo y violonchelo solo con fundamento en los géneros representativos de las regiones de Colombia. Libro I”* plantean que los intérpretes y docentes han generado muy pocos métodos oficiales para la ejecución de las músicas populares y modernas para el violonchelo como instrumento solista donde se incluyan las técnicas extendidas.

En la monografía *“Guabina y bambuco en dos composiciones para violín. Un acercamiento a los aires de la música tradicional andina colombiana desde el instrumento”* de Camilo Hernando Martínez Ramírez (2019) y el trabajo de grado de Virna Tatiana Ortiz Cardona (2013) *“La enseñanza del violín por medio de los ritmos de la música tradicional llanera: pasaje, galerón y zumba que zumba en niños de 8 a 12 años de edad para el desarrollo de habilidades cognitivas y psicomotoras”* hacen un llamado de atención frente al uso del “repertorio de concierto” como único método de la enseñanza del instrumento, de igual forma

resaltan la importancia del uso de la música tradicional dentro del proceso de formación de los instrumentistas.

En Latinoamérica se ha gestado un movimiento de violonchelistas que están incursionando en la música nacionalista de sus países, dándoles una nueva mirada a través de la exploración de sonoridades, algunas de estas agrupaciones son CheChelos dúo, Rafael Delgado Sexteto, Leila Cherro, Jaques Morelenbaum, entre otros, desarrollando un aporte cultural al repertorio y una exploración tímbrica desde el violonchelo integrando las técnicas extendidas a sus adaptaciones y composiciones, conservando la esencia de los géneros interpretados como: tango, gato, chamamé, samba, entre otros (Olave & Tovar, 2021).

En Colombia este movimiento no ha sido muy fuerte, son pocas las agrupaciones que aborden la música andina colombiana mediante el uso del violonchelo, sin embargo, algunas de estas son: el Dúo Villalobos, Maderas el viento, Cuarteto Tayrona de Daniel Arango y Latinoamerican Piano Trío. Pese a su trabajo, es escaso el repertorio que proponen y en su gran mayoría de difícil acceso.

En definitiva, es posible la exploración de las técnicas extendidas y el uso armónico del violonchelo a partir de la música andina colombiana en los géneros de pasillos y bambucos, para esto, se realizarán dos adaptaciones de las obras *Bambuquísimo* y *Ensueño* del compositor León Cardona para el formato de trío de violonchelos.

Pregunta problema

A partir de la problemática planteada surge la siguiente pregunta: ¿Cómo integrar las técnicas extendidas chop, slap, fingerstyle pizzicato y el uso armónico del violonchelo a dos adaptaciones (de pasillo y bambuco) del compositor León Cardona?

Objetivos

Objetivo general

Implementar el uso de las técnicas extendidas del violonchelo chop, slap y fingerstyle pizzicato y su uso armónico en la música andina colombiana, a partir de dos adaptaciones basadas en el estilo compositivo de León Cardona, con el fin de experimentar nuevas tímbricas y ampliar el repertorio para violonchelo en los géneros de pasillo y bambuco.

Objetivos específicos

1. Caracterizar el estilo compositivo de León Cardona por medio del análisis de las obras seleccionadas.
2. Analizar los aspectos técnicos de interpretación del chop, slap, fingerstyle pizzicato y uso armónico del violonchelo.
3. Diseñar dos adaptaciones para el formato de trío de violonchelos utilizando la información recogida en los análisis previos.

Justificación

El violonchelo es un instrumento versátil gracias a la proyección de su sonoridad, su amplio registro y su capacidad de generar acordes de gran intensidad. Actualmente los violonchelistas han explorado diferentes ámbitos aparte del académico en el cual se encasilla este instrumento, participando en diferentes agrupaciones de jazz, rock, blues y música tradicional de diferentes países. El presente trabajo busca realizar un acercamiento de los intérpretes del violonchelo a la música andina colombiana explorando sus posibilidades sonoras y tímbricas desde las nuevas perspectivas del instrumento a través del uso de las técnicas extendidas las cuales aportan protagonismo al instrumento y amplían su función dentro de los diferentes ensambles.

Las técnicas extendidas son el resultado de las exploraciones tímbricas y de creación de los compositores e instrumentistas, sobre todo a mediados del siglo XX donde se evidenció un mayor uso y desarrollo de estas. Hoy en día la popularidad de estos efectos sonoros han ido en aumento debido a la versatilidad que aportan, la ampliación de su potencial y desarrollo como instrumento rítmico y armónico. Es por esto que para un violonchelista es importante estar a la vanguardia, ya que estas técnicas están en constante actualización y sometidas a la subjetividad de su interpretación.

Cada vez son más los instrumentistas interesados en aprenderlas, pero la adquisición de material pedagógico es de difícil acceso, es por esto que la presente investigación aportará las bases de la ejecución de tres de las técnicas más utilizadas, chop, slap y fingerstyle pizzicato, a través de dos adaptaciones de las obras seleccionadas.

Cabe resaltar que los jóvenes instrumentistas colombianos están interesados en la interpretación de las músicas representativas del país, esto se puede evidenciar en los diferentes énfasis que se han creado en diversas instituciones académicas; por lo cual, emplear estos géneros (pasillo y bambuco) para el aprendizaje del violonchelo enriquecen las formas de enseñanza, permite la exploración de nuevas sonoridades y técnicas al emular instrumentos típicos, agiliza los procesos de aprendizaje (tomando en cuenta el interés del instrumentista en ejecutarlos) además de la apropiación, divulgación y repertorio de la misma.

La presente investigación y la creación de las dos adaptaciones propuestas pueden incentivar futuras investigaciones que usen metodologías compatibles aplicando los análisis realizados en los demás géneros representativos, exaltando las obras de los compositores más destacados del país.

Antecedentes

El trabajo de maestría en músicas colombianas de David Fernando Espitia Corredor (2019) de la Universidad El Bosque titulado *Aplicaciones de la gaita corrida y la tambora en el violonchelo: cinco piezas basadas en el lenguaje de las gaitas, los tambores y la voz*” donde utiliza un enfoque cualitativo. Este proyecto tuvo como objetivo la implementación de las técnicas extendidas Chop, Bounce y Flying Pizzicato a las músicas del caribe colombiano a través de la comprensión del lenguaje interpretativo de los instrumentos seleccionados: gaita y tambora. La relevancia de este trabajo investigativo en el presente proyecto, radica en la similitud de la temática adoptada, ya que son escasos los trabajos que apliquen las técnicas extendidas a la música tradicional, por otro lado, hace una propuesta metodológica de cómo abordar los temas seleccionados lo cual puede ser una ruta a seguir.

El Libro *Contemporary Cello Etudes, Studies in Style and Technique* (2017) de Mike Block, es una recopilación de 28 estudios de 13 maestros expertos en la ejecución de técnicas extendidas armónicas, melódicas y rítmicas en el violonchelo. Este documento permite a la investigadora del presente trabajo profundizar en la interpretación de las técnicas seleccionadas chop y slap, teniendo en cuenta que la ejecución de dichos efectos sonoros está sujeta a la subjetividad de su interpretación del músico.

El Proyecto de investigación de los músicos investigadores de las cátedras de violín y violonchelo de la Universidad Pedagógica Nacional titulado *Composición y edición de obras para violín solo y violonchelo solo con fundamento en los géneros representativos de las regiones de Colombia. Libro I* (2021) de los maestros Martha Cecilia Olave Zambrano e Iván Ricardo Tovar Quevedo. Este trabajo se centra en la creación de obras para violín solo y para violonchelo solo, con una doble funcionalidad “artística y académica” con fundamentos en los géneros representativos de las regiones de Colombia. El trabajo analiza y justifica la

importancia de la implementación de la música tradicional colombiana en los procesos de aprendizaje de los respectivos instrumentos, aportándole valor académico a la presente investigación, la cual pretende la creación de repertorio para violonchelo utilizando técnicas poco convencionales que generalmente no se aprenden en las instituciones académicas.

La investigación del trabajo de grado de Karenn Vanessa Torres Sarmiento y Tannia Gisella Torres Sarmiento titulado *La Huella del León- vida y obra de León Cardona aportes e innovación en la música colombiana* (2016). Este trabajo relata la carrera artística, profesional y aportes a la música andina colombiana del maestro León Cardona. La importancia de este documento para la presente investigación radica en los análisis de las obras seleccionadas, ya que, permite a la investigadora comprender el estilo compositivo, innovación en la armonía y enriquecimiento de la música colombiana que realizó el compositor.

Para finalizar el Libro *Estudios para violonchelo sobre músicas de Sudamérica. Estilo y técnica* (2022) de los maestros Iván Ricardo Tovar y Rafael Delgado. Material didáctico de 12 obras para violonchelo en las cuales se hace una exploración técnica y musical, ampliando el espectro tímbrico y elementos percusivos dentro de un ámbito de multiplicidad sonora de composiciones basadas en la música folclórica o popular de Sudamérica. Este trabajo aporta una mirada del uso de las técnicas extendidas y el uso armónico del violonchelo aplicado a diferentes ritmos tradicionales.

Marco teórico

Para la construcción del presente trabajo investigativo, se identificaron y definieron diferentes términos y conceptos claves utilizados para la comprensión del estudio realizado.

Violonchelo

El violonchelo es un instrumento de cuerdas frotadas que pertenece a la familia del violín. En los siglos XVIII y XIX sufrió diversas modificaciones hasta lograr la forma que se conoce actualmente, redujo su tamaño, adquirió una barra armónica más larga, un mástil más delgado y la espalda en declive para soportar mayor tensión de las cuerdas entorchadas. Así, de acuerdo con Latham (2008) “La afinación moderna en do se adoptó en Alemania e Italia antes de 1600, pero en Francia e Inglaterra no mucho antes del siglo XVIII” (p. 1578)

El rol de este instrumento ha cambiado a través del tiempo, en el renacimiento y el barroco, la mayor parte del tiempo cumplía la función de bajo acompañante; aunque los compositores de la época escribieron sonatas, suites, y preludios. En el romanticismo obtuvo mayor protagonismo en la música orquestal y de cámara. Sin embargo, tal como lo plantea Espitia (2019), hasta mediados del siglo XVIII se empezó a explorar sus posibilidades interpretativas dando lugar a un lenguaje virtuoso del instrumento.

Según Castrillón (2019), después de que el violonchelo se estableciera como un importante instrumento solista, su técnica e interpretación no cambió mucho durante los siglos XIX e inicios del XX, a pesar de que muchos compositores exploraron tendencias musicales como el ruidismo, serialismo y música electrónica. Más adelante, a finales de la primera mitad del siglo XX, músicos como Zoltan Kodály, Gaspar Cassadó y Gyorgy Ligeti, presentaron una

nueva perspectiva técnica y tímbrica al incluir escalas y ritmos usados en las músicas populares de sus países, recreando sonoridades de instrumentos nacionales dentro del violonchelo.

Hoy en día, las exploraciones tímbricas y técnicas en el violonchelo continúan, esto se puede evidenciar en el trabajo de los estadounidenses Mike Block¹, Eugene Friesen, Ruchad Eggleston, entre otros; quienes aplican las denominadas técnicas extendidas en géneros como el jazz, el rock y el blues, etc. En Latinoamérica, algunos violonchelistas utilizan estas sonoridades modernas en las músicas populares de sus respectivos países, algunos de ellos son Rafael Delgado y la agrupación de CheChelos-dúo², este último, conformado por los músicos argentinos: Mauro Sarachian y Ramiro Zárate, los cuales, integran diversas técnicas percutivas y armónicas en géneros como: el tango, el gato y la chacarera; también, se puede apreciar el trabajo del chelista brasileño Jaques Morelenbaum, quien hizo una indagación de los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de la música brasilera, tal como lo afirma Espitia (2019).

Figura 1 Mike Block



Nota: Tomado de Silkroad, (<https://www.silkroad.org/artists-mike-block>).

¹Para escuchar el trabajo realizado por Mike Block con Ruchad Eggleston y Jeremy Kittel remitirse al Anexo 1, punto 1 o al siguiente link https://www.youtube.com/watch?v=5cm7Wx1ZHL0&ab_channel=ArtistWorks

²Para escuchar el trabajo de la agrupación CheChelos dúo remitirse al Anexo 1, punto 2 https://www.youtube.com/watch?v=B37JytXynOU&list=RDEM9YVJp37Ru5EHI6YivyfRYw&index=4&ab_channel=CheChelos

Figura 2. Checelos dúo



Nota: Tomado de Argencello 5.0 (2016) (<https://argencello.com/category/articulos/entrevistas/>)

Articulaciones en el violonchelo

En el siguiente apartado se mencionarán y definirán las articulaciones implementadas en las adaptaciones para trío de violonchelos de los temas *Bambuquísimo* y *Ensueño*.

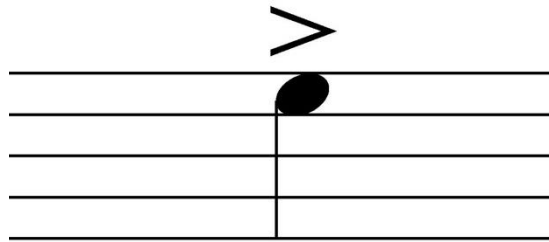
Las articulaciones se pueden definir como la interpretación e intención de las notas por separado. En las cuerdas frotadas su sonoridad depende de la digitación y el golpe de arco. Estas se relacionan con el grado de separación entre cada sonido en la ejecución de notas sucesivas. Tal como lo expresa Latham (2008) “La articulación puede ser expresiva, entre *staccato y *leggato, o estructural, en cuyo caso es análoga a la puntuación en el lenguaje” (p. 117).

Acento

Se refiere al énfasis que se realiza sobre una nota para resaltarla. En las cuerdas frotadas momentáneamente se ejerce mayor peso sobre el arco. De acuerdo con Latham (2008, p. 26) es:

Énfasis expresivo para destacar una nota o un fragmento musical mediante un incremento repentino (o en ocasiones una disminución) del volumen (acento dinámico), un alargamiento de la duración (alargamiento expresivo), un breve silencio anticipado (articulación), o bien una combinación de los anteriores.

Figura 3. Acento

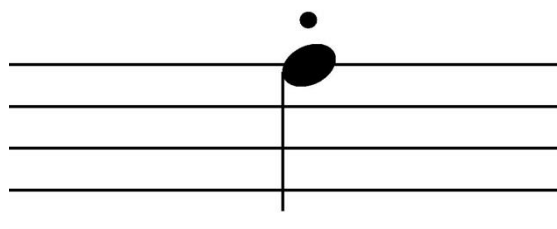


Staccato

Staccato en italiano se traduce como “separado”, esta técnica como su nombre lo indica separa las notas acortando el valor de su sonoridad, por lo general a la mitad. Según Salguero (2017, p. 20):

El staccato es una técnica musical en la que las notas se tocan de una manera más cortante, uniforme e intensa que en condiciones normales. Para conseguir este efecto es preciso presionar la cuerda de una manera uniforme durante toda la nota dejando el mínimo silencio entre éstas.

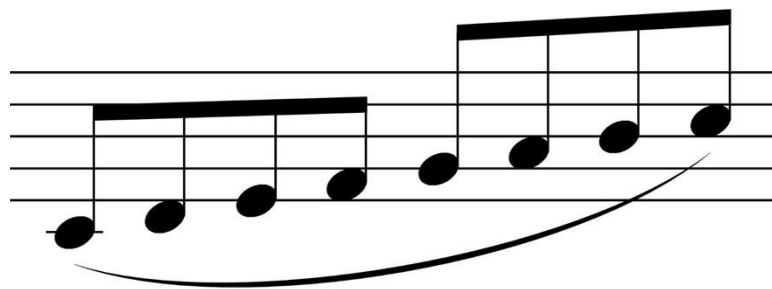
Figura 4. Staccato



Legato

El Legato es una arcada designada al ataque de la cuerda sobre el arco. Según (Latham, 2008), su traducción del italiano al español es “unido” y como su nombre lo indica, esta técnica busca que una sucesión de notas suenen lo más juntas posibles sin dejar espacios perceptibles. Tal como lo afirma Arango (2018, p. 27) “La ligadura de arco unida con una buena articulación de la mano izquierda produce un efecto de unión secuencial en las notas involucradas”

Figura 5. Legato



Técnicas extendidas

Las técnicas extendidas están presentes en la gran mayoría de los instrumentos de viento metal y madera, cuerdas pulsadas, y frotadas como el violonchelo. Su existencia se debe a la búsqueda de nuevas tímbricas y exploración de algunas de las tendencias musicales por parte de los compositores e instrumentistas.

Según Uitti (2000) citado por Arcila (2019), durante la segunda mitad del siglo XX y como resultado de la aparición de diversos movimientos musicales, tales como la música concreta, la música electrónica, el indeterminismo y el experimentalismo, entre otros, compositores e instrumentistas empezaron a experimentar con las posibilidades tímbricas que ofrecían el violonchelo, de esta manera emergieron repentinamente diversas obras para este instrumento. Estas obras no solo se caracterizaron por la innovación en su forma y estructura,

también en que empezaron a *re-significar* el timbre y la sonoridad del violonchelo, como lo expresa (Arcila, 2019).

La definición que se le suele dar a las técnicas extendidas es de sonidos poco convencionales u ortodoxos, también como técnicas modernas. Arango (2022) comenta que estas pueden ser creadas o tomadas de otros instrumentos y adaptadas con el fin de explorar y generar diferentes sonoridades “atípicas” en el violonchelo. Por otro lado, Antequera (2015) comenta que encasillar estas sonoridades como “extrañas” no permiten su identificación o definición, puesto que técnicas como el pizzicato, los armónicos artificiales o las dobles cuerdas, fueron consideradas como “extendidas” en algún momento de la historia.

Cabe agregar que según Antequera (2015), los efectos sonoros se dividen en tres categorías: de nueva creación, adaptaciones de técnicas de un instrumento aplicados a otro y técnica que ha sufrido modificaciones con el paso del tiempo. Muchas de estas técnicas fueron más desarrolladas por los instrumentistas y su relevancia y popularidad depende de uso que les dan los compositores a las obras. Un ejemplo de ello se evidencia en la obra *Sonate für Violoncello solo*³, escrita en 1961 por el compositor alemán Bernd Alois Zimmermann, en la cual Arcila (2019) evidencia una sucesión de trinos con un golpe de arco martelé, en una transición de sul ponticello a sul tasto. Otro ejemplo es la interpretación de Eugene Friesen con la obra *Shadowplay*⁴; en el video se puede observar el uso del fingerstyle pizzicato combinado con percusión y rasgueos propios de la técnica de la guitarra.

³Para escuchar la obra *Sonate für Violoncello solo* remitirse al Anexo 1, punto 3 o al siguiente link https://www.youtube.com/watch?v=cOPWdBZ2MHo&ab_channel=BasedScores

⁴Para escuchar la obra *Shadowplay* remitirse al Anexo 1, punto 4 o al siguiente link https://www.youtube.com/watch?v=p5Bvr3R73BY&ab_channel=sonoterra

Fingerstyle pizzicato

El fingerstyle⁵ o fingerpicking es una técnica que originalmente se interpreta en la guitarra acústica, esta fue desarrollada en torno a dos figuras importantes: Alice DeArmond Jones (1863-1945) y Arnold Shultz (1886-1931) con la influencia del estilo *Piedmont blues*. Según Jiménez (2017), fue creada alrededor 1920 en Estados Unidos, con el fin de imitar el ragtime interpretado en el piano. En la guitarra, se caracteriza por alternar el bajo junto con la melodía en las cuerdas agudas. Hoy en día los guitarristas han desarrollado su interpretación complejizando y mezclando con efectos percusivos como *tapping* y el *slap*.

No se sabe con exactitud cuando se empezó a implementar esta técnica en el violonchelo, pero cumple con la misma función que en la guitarra, al ejecutar el bajo, el acompañamiento armónico, la melodía y si se desea efectos percusivos simultáneamente. Según el violonchelista Villafuerte (2016) esta técnica es muy útil a la hora de tocar arpeggios o un acompañamiento.

Figura 6. Ejercicio preparatorio de Fingerstyle

No. 1

Right-Hand Fingering

3
2
T
/
2
1
T

3
2
T
/
2
1
T

3 2 T / 2 1 T 2 T 2

Nota: Adaptado de Contemporary Cello Etudes Studies in Style and Technique (p. 6) por Mike Block, 2017.

Mike Block (2017), señala que para su ejecución en este instrumento se debe realizar pizzicato en la mano derecha, utilizando el pulgar para las cuerdas bajas (sol y do), y los demás dedos (índice, corazón y anular) para la melodía y acordes en las cuerdas superiores; la muñeca

⁵Para escuchar la referencia auditiva de la interpretación del fingerstyle pizzicato, remitirse al Anexo 1, punto 5 o al siguiente link https://www.youtube.com/watch?v=b5WqjjQRfHE&ab_channel=BrunnoThaye

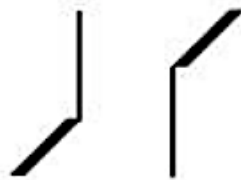
debe estar paralela a las cuerdas y realizar movimientos pequeños, procurando no moverla demasiado para evitar tensión mientras que la mano izquierda digita los acordes de tres o cuatro notas (2017).

Chop

El chop es una técnica rítmica y percusiva que se fundamentó inicialmente en el violín, después se implementó en los demás instrumentos de cuerda frotada como el violonchelo. Según Driessen y Saña (2019), el chop nació del *bluesgrass*, un estilo musical de Kentucky que se popularizó por Bill Monroe y su banda *Bill Monroe & The Bluegrass Boys*, y se atribuye su creación a Richard Green quien fue el violinista de dicho grupo en 1966.

Este fue el nacimiento del chop: el golpe de percusión descendente en reposo, seguido de lo que yo llamo "the pinch", el golpe de un brazo cansado que raspa hacia arriba y crea una nota aguda. Una vez descubierto, trabajé mucho en eso. (Driessen & Saña, 2019, p. 2).

Figura 7. Notación del Hard chop y Soft chop.



Nota: Adaptado de *Contemporary Cello Etudes Studies in Style and Technique* (p. 5) por Mike Block, 2017.

Para la ejecución de esta técnica en el violonchelo, el arco debe ser apoyado verticalmente sobre las cuerdas desde el talón, ejerciendo peso y presión sobre estas, evitando que rebote y que se deslice demasiado hacia abajo. Así mismo, Mike Block (2017) menciona en su libro *Contemporary Cello Etudes* que entre más cerca el arco esté en el puente, más fuerte será su sonoridad, pero se requerirá más energía, es por esto que en la ejecución del *chop* se

recomienda realizarlo al final del diapasón, donde la cuerda es más flexible y el sonido se puede activar con menos energía y peso. Al respecto Block⁶ (2017, p. 12) expresa:

Imagina que estás usando tu arco como un baterista usa una baqueta. Para obtener un buen sonido de chop nítido, coloque su arco cerca del “talón”. Necesitarás desarrollar el poder y la flexibilidad de los dedos de tu mano derecha. Amortigua las cuerdas con la mano izquierda mientras corta.

Figura 8. Fragmento de ejercicio técnico de chop “kill the bugs”



Nota: Tomado de Contemporary Cello Etudes Studies in Style and Technique (p. 14), por Mike Block, 2017.

Slap

Esta es una técnica de interpretación percusiva que proviene del contrabajo del estilo “Rockabilly” creada en los años 50, más adelante, en la década de los 70s, Larry Graham posiciona esta técnica en el bajo eléctrico gracias al impulso comercial funk otorgándole el nombre de “slap”, haciendo referencia al efecto de una “cachetada” cuando se hace el golpe sobre el bajo tal como lo expresa (Block, 2017).

Según Grüner (2018) en el bajo eléctrico, se obtiene el sonido percusivo de esta técnica de dos maneras principales, con el pulgar o el índice cuando estos golpean el mástil del

⁶Para escuchar la explicación de la interpretación del *Chop* por parte de Mike Block remitirse al Anexo 1, punto 6 o al siguiente link https://www.youtube.com/watch?v=QvSdj2Qmh74&ab_channel=ArtistWorks

instrumento, dando el efecto sonoro resultante del golpe de la cuerda con una distancia muy corta.

En el violonchelo, Block (2017) señala que se pueden utilizar ambas manos para la ejecución del Slap⁷, si bien con la mano izquierda golpea la cuerda con el pulgar, con la mano derecha realiza notas muteadas y “hammer-ons” que consisten en golpear la cuerda lo suficientemente fuerte con el dedo (de la mano derecha) para que la nota se escuche sin tocar.

Figura 9. Ejercicio "Slap"



Nota: Adaptado de Contemporary Cello Etudes Studies in Style and Technique (p, 10) por Mike Block, 2017.

Música Andina Colombiana

Ubicación

Según Puig (2021), la región Andina colombiana representa el 24% de todo el territorio nacional. Limita el norte con la región Caribe, al sur con Ecuador, al este con la región de la Orinoquía y al oeste con la región del Pacífico. Así mismo, Torres y Torres (2016) comentan que en ella se encuentran las cordilleras de los Andes (la occidental, oriental y central) y los departamentos de Nariño, Putumayo, Cauca, Valle, Quindío, Risaralda, Antioquia, Cundinamarca, Santander, Norte de Santander, Tolima, Huila y Boyacá

⁷Para escuchar el ejercicio “Slap” de Eugene Friesen, remitirse al Anexo 1 punto 7 o al siguiente link https://www.youtube.com/watch?v=n-5RM7dUnus&ab_channel=NatashaJaffe

Figura 10 Mapa de la región andina colombiana



Nota: Tomado de María del Rosario Barbosa (2016) <https://www.calameo.com/books/0048139810bae62073feb>

Música

Desde la época de la colonia se observa la pluriculturalidad de la región, ya que en ella residían diferentes razas como lo fueron españoles, indígenas y negros (C. Sánchez, 2014). El intercambio cultural de la zona dio como resultado el mestizaje, que según Wade (2002) se define como “mezcla”, entendido en términos tanto étnicos como culturales. La música al ser una de las manifestaciones del mestizaje, evidencia el predominio de las influencias españolas con elementos negros e indígenas, surgiendo de esta manera la música autóctona y representativa de las nuevas comunidades que convivían en el territorio expresando su manera de pensar, vivir y sentir por medio de esta (C. Sánchez, 2014). De acuerdo con el Ministerio de Cultura. República de Colombia (2005, p. 10).

Se convierte en símbolo de identidad cultural, emocional, estética y social de individuos que por años comparten una manera de vivir. Ella resume el saber ancestral con las

prácticas espontáneas cotidianas, convirtiéndose en patrimonio de todos y parte esencial del afecto y la comunicación.

Bambuco

A inicios del siglo XIX el bambuco fue un género que formaba parte importante de la vida social de los colombianos, en especial en el ámbito militar, campesino y rural. Según Sánchez (2009) este ritmo es tri-étnico, debido al complejo proceso de mestizaje entre españoles, negros e indígenas que se vivía en la época.

En el artículo *Los Caminos del Bambuco* (1997) Carlos Miñana sugiere que el bambuco nace en la vieja provincia de Cauca, ya que este formaba parte de la idiosincrasia local; según Añez (1951) citado por Sánchez (2009) diferentes fuentes posteriores confirman la asociación de este ritmo con la región, tales como la carta del General Francisco de Paula Santander dirigida al general París que se encontraba en la región del Cauca el 6 de diciembre de 1816, siendo el primer registro de la palabra, insinuando el desarrollo inicial de este aire en la región.

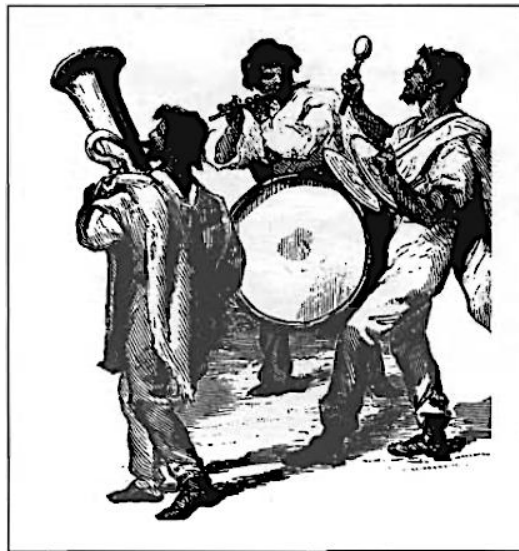
En sus inicios, este ritmo estaba ligado a la música militar al ser interpretada por conjuntos de bandas de guerra conformadas por instrumentos de viento y percusión, con el propósito de motivar a los soldados que libraban diversas batallas independentistas a inicios del siglo XIX; una de estas fue la batalla de Ayacucho (Perú) en 1824, donde, según Davidson (1970) citado por Pérez y Montalvo (2009) se escribió el primer bambuco.

“Este sentimiento nacionalista y patriótico con el que se ha asociado al bambuco desde el centro y sur del país es más que justificado por el momento histórico en que surgió” (Miñana, 1997, p. 10). Esta música estaba estrechamente relacionada con el pueblo, las clases trabajadoras y los campesinos siendo este aire de origen “plebeyo” lo que le impedía ser interpretado en las fiestas de salón hasta la segunda mitad del siglo XIX donde se expandió y

consolidó en los andes colombianos gracias a su popularidad (S. Sánchez, 2009). Al respecto Sánchez (2009, p. 117):

Después de la Constitución de Colombia en 1886, cuando, a partir del principio de *República* como institución, se crea el concepto de *patria*, donde el ciudadano tenía derechos y sentido de pertenencia por el país. De esta manera, en el anhelo de encontrar una identidad de patria, el *Bambuco*, en menos cincuenta años, pasaría a convertirse de un género rural a un género urbano, proclamándose música y danza “Nacional” .

Figura 11. Campesinos tocando Bambuco



Nota: Tomado de “Los Caminos del Bambuco del siglo XIX” (p. 9), por Miñana (1997), Revista A Contratiempo, 9.

La transformación de este ritmo tomó diferentes formas interpretativas como: el bambuco cantado interpretado por trovadores solos o duetos, el estructurado instrumental y vocal creado por músicos académicos para piano, trío de cuerda, estudiantinas o liras (L. Aragón, 2018). Pedro Morales Pino a partir de la composición del bambuco *Cuatro Preguntas*, estableció los aspectos generales que definieron las principales características del género influenciado por la academia y europea (Pérez & Montalvo, 2009).

Aragón (2018) comenta que al ser un ritmo que se dispersó por todas las regiones de la zona andina colombiana se encuentran variedades autóctonas como: el bambuco caucano, en bambuco nariñense o son sureño, el bambuco calentano, el bambuco patiano, entre otros.

Aspectos musicales

El bambuco se caracteriza principalmente por ser bimétrico debido a la superposición de una acentuación binaria con una ternaria, por lo tanto, se puede escribir en un compás de 3/4 o 6/8, todo depende de la ubicación de la acentuación y el cambio armónico. Por lo general en la melodía está presente la síncopa y suele escribirse en 6/8, por otro lado, el acompañamiento armónico en 3/4 y se caracteriza por el silencio de corchea en el primer tiempo, generando un estímulo rítmico característico.

Figura 12. Bimetría- Bambuco.

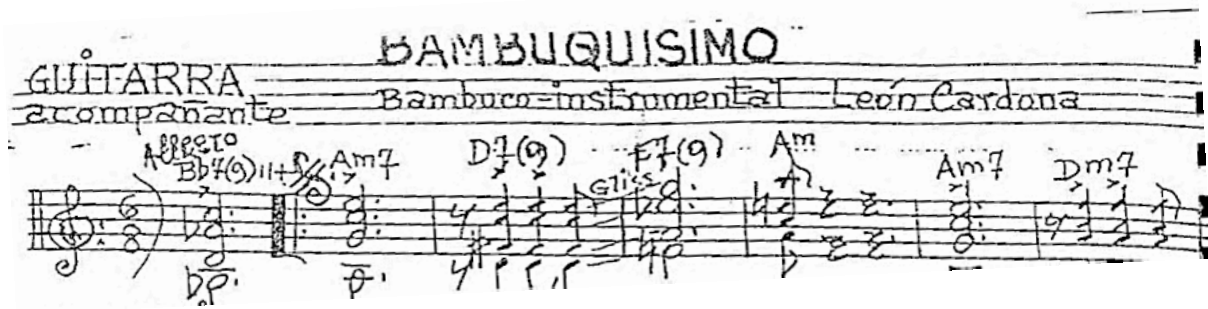
The image shows a musical score for Tiple and Guitarra. The Tiple part is in 6/8 time, starting with a G chord and a syncopated melody. The Guitarra part is in 3/4 time, providing a harmonic accompaniment with a characteristic eighth-note rest in the first beat of each measure. The key signature is one sharp (F#).

Nota: Tomado de “Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia” (p. 129), por Sánchez (2009).

Pedro Morales Pino al ser el primer músico en llevar el bambuco a la partitura estableció su forma como tripartita (ABCABC) o forma rondó (ABACA), sin embargo compositores más recientes hacen variaciones en esta. Morales popularizó su escritura en una métrica de 3/4, siendo utilizada por otros compositores como Emilio Murillo, Francisco Crisancho y Oriol Rangel (Ramírez, 2019), sin embargo, no es una regla inamovible, ya que se pueden encontrar

bambucos de José Revelo Burbano, Gentil Montaña y León Cardona escritos en compás de 6/8 como es el caso de la obra *Bambuquísimo*⁸ trabajado en el presente proyecto cuyo análisis se encuentra en el apartado de resultados.

Figura 13. *Bambuquísimo*, guitarra acompañante.



Nota: Tomado de León Cardona García (1992), manuscrito de guitarra acompañante.

Pasillo

El pasillo colombiano es un género folclórico que nace a finales del siglo XVIII e inicios del XIX. Este ritmo escrito en un compás de 3/4 influenciado por los movimientos culturales de Europa se deriva de la contradanza española y el vals, el cual estuvo de moda en el continente americano. Según Añez (1951) citado por Pérez y Monsalvo (2009) los valeses de Johann Strauss llegaron a Colombia entre 1843 y 1846 convirtiéndose en parte importante de la vida musical y social de la época al ser interpretados en salones y eventos sociales de la burguesía.

De todos los países y regiones del antiguo continente y especialmente de los más desarrollados como Alemania, Francia, Austria y España llegaban a diario danzas e instrumentos musicales que poco a poco fueron arraigándose en la vida cotidiana de las más altas clases sociales del país (Pérez & Montalvo, 2009, p. 17).

⁸ Para escuchar la obra *Bambuquísimo* remitirse al Anexo 1, punto 8 o al siguiente link https://www.youtube.com/watch?v=p78PHpDP0g8&ab_channel=CodiscosOC

A mediados del siglo XIX en Colombia se fortalece el discurso nacionalista y en el ámbito musical nace la noción de “música nacional” con expresiones populares/ tradicionales. La Sociedad Filarmónica y la Academia Nacional de Música basaron sus metodologías pedagógicas en modelos extranjeros considerados los ideales a seguir de los compositores académicos de la época, determinando la educación musical del país (L. Aragón, 2018). El vals colombiano, el vals cachaco o el vals nacional era una adaptación del vals europeo que realizaron los músicos en ese tiempo en su búsqueda de una identidad nacional.

La primera modificación que se realizó a este baile fue la aceleración de su tempo lo que llevaría al origen de su nombre puesto que se debían dar pequeños “pasos” para poder bailarlo.

El colombiano era un vals que se componía en dos partes: la primera, muy acompañada, se bailaba tomándose las parejas las puntas de los dedos y haciendo posturas académicas; la segunda, o “capuchinada”, convertía a los danzantes en verdaderos energúmenos o poseídos; toda extravagancia o zapateo en este acto se consideraba como el “non plus ultra” del buen gusto en el arte de Terpsicore (Arévalo & Collazos, 2013, p. 16).

Posteriormente, el pasillo se clasificaría en dos formas: el pasillo lento el cual podía ser vocal o instrumental, usual en serenatas y reuniones sociales; y el pasillo fiestero de carácter instrumental interpretado a un tempo acelerado ejecutado en eventos militares, fiestas populares o fiestas religiosas (Méndez, 2008). Sin embargo, existen diferentes variedades coreográficas y de ejecución de este ritmo al igual que el bambuco, tomando en cuenta la ubicación geográfica. En la región norte y centro de Caldas y centro sur de Antioquia reciben los nombres de “pasillo fiestero”, “pasillo ventiao”, “pasillo arriao”, “pasillo guachapandiao”, “el pasiao”, “el torito”, entre otros. En el Chocó se pueden encontrar “el quitripí” y “el pasillo

abanderado” también, fusiones con otros ritmos como el saporronción originando “la vevareña” (L. Aragón, 2018).

En cuanto a los instrumentos más usados para la interpretación del pasillo se encuentra principalmente el trío típico de cuerda conformado por tiple, guitarra y bandola. Este ritmo también se interpreta en agrupaciones de gran formato como las liras o las estudiantinas que aparte de incluir el trío típico adicionan instrumentos de percusión como tambora, chuchó, cucharas, entre otros (Méndez, 2008).

A finales del siglo XIX se consolidaba la estructura, forma y formato del pasillo gracias a Pedro Morales Pino, considerado el padre de los ritmos andinos colombianos y “el rey del pasillo” al componer 79 obras de este carácter. Morales no sólo dio forma a este ritmo, sino que también al bambuco, danza y guabina. Su aporte fue decisivo para la constitución de los aires andinos ya que visibilizó instrumentos campesinos como el tiple y la bandola y fue el primero en llevar a la partitura estos aires que hasta ese entonces se transmitían por tradición oral.

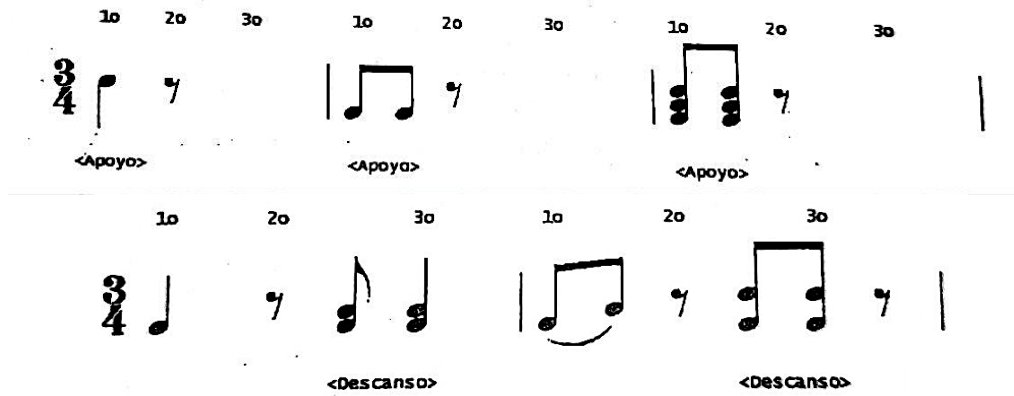
Cabe destacar algunos de los compositores más importantes de este aire, como lo son: Fulgencio García, Jorge Añez, Carlos Vieco, Luís A. Calvo, José A. Morales, Luís Alberto Osorio S, Jorge Villamil Cordovez, José Ignacio Tovar y Guillermo Calderón (Méndez, 2008).

Aspectos musicales

El pasillo está escrito en una métrica de 3/4, un compás simple de división binaria y orden ternario. En su acompañamiento ritmo-armónico el primer tiempo se denominará “apoyo” el cual puede ser una negra o dos corcheas; estas pueden ser repetidas en octavas quebradas seguido de un silencio de corchea y corchea en su segundo tiempo la cual resuelve

a una negra o dos corcheas del tercer tiempo denominadas como “descanso” (Marulanda, 2009).

Figura 14. Pasillo.



Nota: Adaptado de Nuevo Manual Didáctico de MÚSICA COLOMBIANA Región Andina (p. 14), por R. Marulanda, (2009).

Tradicionalmente su forma tripartita (ABCABC) o forma rondó (ABACA), como lo estableció Pedro Morales Pino (Pérez & Montalvo, 2009), sin embargo, no es una regla estricta aplicada a todos los pasillos como lo es en la obra *Ensueño*⁹ de León Cardona, ya que cuenta con cuatro partes (las cuales se analizarán a mayor profundidad en el apartado de desarrollo metodológico)

Formatos e Instrumentación

Surgen distintos formatos instrumentales como las estudiantinas, los duetos vocales instrumental, bunde, guasca, parranda, trova antioqueña, chirimía andina, entre otros, con gran variedad instrumental como las cuerdas pulsadas, percusión (membranófonos e idiófonos) y viento madera, destacándose principalmente el tiple, la guitarra y la bandola conformando del

⁹ Para escuchar la obra *Ensueño* remitirse al o al Anexo 1, punto 9 o siguiente link https://www.youtube.com/watch?v=Hk8f8rBxzpg&ab_channel=ElsaMorenoReyes

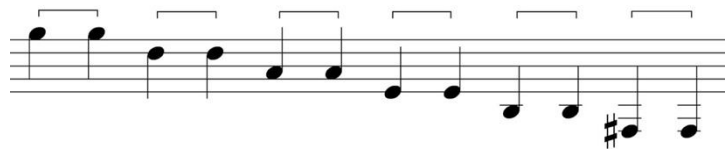
trío instrumental andino siendo este el más representativo de la región (Ministerio de Cultura. República de Colombia, 2005).

A continuación, se mencionará brevemente la función de la instrumentación del trío típico ya que la presente investigación toma este formato como punto de partida para la construcción de las adaptaciones propuestas.

Bandola

La bandola o lira llegó a Colombia por medio de los españoles a finales del siglo XIX sufriendo diferentes modificaciones en su morfología asemejándose a la bandurria española (Gil, 2020). Es un instrumento de cuerda pulsada que se interpreta con plectro, anteriormente estaba afinado en si bemol y hasta que el maestro bugueño Diego Estrada modificó el tamaño del diapasón para que pudiera ser afinado en Do; originalmente constaba de cuatro órdenes hasta que en 1860 Diego Fallón agrega el quinto y posteriormente en 1898 Pedro Morales Pino ingresa el sexto orden conocido hoy día.

Figura 15. Afinación andola en do (12 cuerdas).



Actualmente consta de doce cuerdas de seis órdenes dobles aunque se desempeña como un instrumento melódico en la mayoría de los formatos en los que participa gracias a su amplio registro (González, 2021).

Figura 16. Bandola.



Nota: Tomado de Musicales Bucaramanga

Tiple

El tiple, al igual que la bandola, es un instrumento de cuerda pulsada que llegó a Colombia por medio de los españoles sufriendo diversas modificaciones en la segunda mitad del siglo XIX hasta ser el instrumento que se conoce en la actualidad. Se desempeña como un instrumento acompañamiento rítmico-armónico a manera de rasgueo y en ocasiones cumple una función melódica valiéndose del plectro.

Una de sus características principales son sus cuatro órdenes, agrupados de a tres cuerdas metálicas cada uno, en donde a partir del segundo orden la cuerda del medio se afina una octava más abajo que las otras dos; esto constituye uno de los principales rasgos sonoros (Gil, 2020, p. 15).

Figura 17. Tiple.



Nota: Tomado de Andalucía, fábrica de instrumentos de cuerda

Guitarra

Según Londoño y Tobón (2014), como se citó en Gonzáles (2021), la guitarra es uno de los instrumentos de cuerda pulsada más antiguos, remontando sus orígenes al laúd árabe el cual llegó a España hacia el siglo X y se dispersó por Europa a finales del siglo XIV

Este instrumento es uno de los más importantes en la música andina colombiana, ya que se desempeña en la armonía y el bajo, según Gil (2020) gracias al desarrollo que ha tenido este instrumento a través del tiempo, las posibilidades técnicas de su interpretación son mayores y permite enriquecer melódicamente el repertorio como solista.

Figura 18. Guitarra.



Nota: Tomado de tienda musical Ortizo.

León Cardona

Vida y obra

Leonel Cardona García o más conocido como León Cardona, nació en el municipio de Yolombó, nordeste del departamento de Antioquia, el 10 de agosto de 1927. Hijo de Abel Cardona Santa y Celia García Castaño, oriundos de San Roque. Es el mayor y único hombre de los tres hijos de este matrimonio, junto con sus hermanas Beatriz y Martha Luz Cardona. A los seis meses de edad su familia se radicó en Medellín donde viviría gran parte de su vida (Torres & Torres, 2016).

Comenzó su formación musical a temprana edad. Su madre, le enseñaba melodías fáciles en guitarra clásica y a la edad de 8 años, su padre lo inscribió al Instituto de Bellas Artes en Medellín para estudiar flauta travesa, ahí recibió clases con los maestros Marceliano Paz,

Eusebio Ochoa (Pepe Ochoa), Luisa Manighetti (pianista) y Joseph Macca (Torres & Torres, 2016).

Seis años después a inicios de la década de los 40, recibió como regalo de un familiar una guitarra eléctrica *Gibson Les Paul*, llamando su atención inmediatamente al ser un instrumento poco común en Colombia (según Cardona fue la primera guitarra de este tipo en el país). Aprendió a interpretarla de manera empírica trasladando la técnica de la guitarra clásica a la eléctrica. El dominio del instrumento le permitió posicionarse en el ámbito musical a nivel nacional llegando a ser convocado por diferentes agrupaciones, como el grupo musical del Edén Country Club (Muñoz et al., 2016).

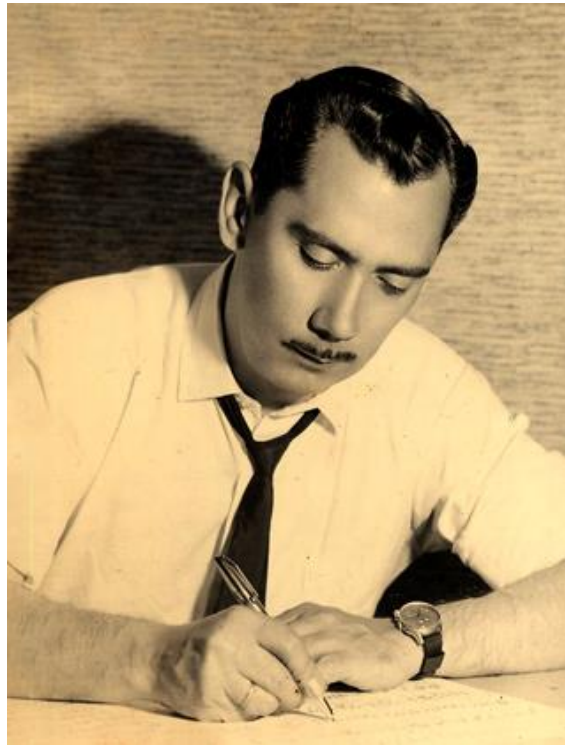
Durante su formación profesional tuvo la oportunidad de estar bajo la tutoría de maestros de renombre. Revelo (2012) menciona que entre 1943 y 1963 algunos de estos fueron Héctor, Pacho y Gonzalo Hernández, Antonio María Peñalosa, José María Tena, Alex Tovar, Oriol Rangel, Gregory Stone, entre otros. Recibió clases de armonía, contrapunto, instrumentación, orquestación, composición, dirección, tiple, contrabajo y guitarra, siendo este último, el instrumento al cual dirigió toda su atención llegando a interpretarla con gran virtuosismo.

En 1949 se trasladó a Bogotá al ser solicitado como guitarrista eléctrico en el distinguido Grill Europa por Bob La Fuente, quien lideraba la conformación de la orquesta de dicho lugar (Muñoz et al., 2016). “Allí se encuentra con una inmensa riqueza musical, que le permite interpretar un variado repertorio internacional junto a un set de músicos extranjeros de primer nivel, llegando a ser director musical de la orquesta” (Muñoz et al., 2016, p. 14).

Desde 1960 trabajó durante 10 años como director, supervisor, guitarrista y arreglista en las disqueras más importantes de la época en Colombia, primero Codiscos y después

Sonolux, cinco años en cada una, llegando a grabar más de cincuenta discos LP; al mismo tiempo, durante cinco años realizó más de diez grabaciones con el coro que él mismo dirigía *Cantares de Colombia*, realizando presentaciones en Venezuela y Colombia (Torres & Torres, 2016).

Figura 19. León Cardona.



Nota: Tomado de Itinerarios de un pionero. Entrevista a León Cardona García, por E. Arenas, 2010, Revista Acontratiempo N° 15.

Años después hizo parte de las orquestas de las emisoras en Bogotá Nuevo Mundo y Nueva Granada. Esta última fue dirigida por Oriol Rangel y tras su muerte en 1977 asumió su dirección junto con el maestro Jaime Llano González. (Torres & Torres, 2016).

Según Muñoz (2016) a finales de la década de los setenta, León Cardona vuelca toda su creatividad interpretativa y compositiva en la Música Andina Colombiana ganando numerosos premios y reconocimientos como compositor, arreglista, asesor e intérprete.

Muñoz (2016) comenta que el último concierto del maestro León Cardona fue el 16 de mayo de 1989 en la sala Oriol Rangel del Planetario Distrital de Bogotá, ahí se rindió homenaje a su larga trayectoria musical interpretando temas de su autoría junto a la cantante Alicia Isabel Santacruz. Este concierto se consideró como la culminación de su carrera como intérprete de la guitarra nivel profesional.

Importancia e influencias

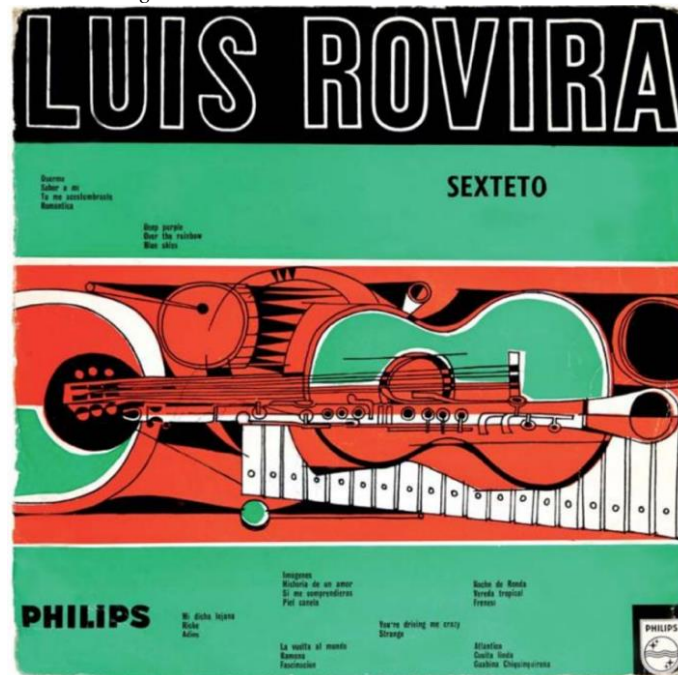
La amplia trayectoria musical del maestro León Cardona como intérprete, arreglista y productor lo posiciona como uno de los músicos más importantes e influyentes del siglo XX en Colombia. Su innovación y transformación de la música tradicional del país, cautivo y devolvió el interés a la juventud por interpretar música colombiana y darle un nuevo aire para que esta se siga reproduciendo.

Las influencias musicales que marcaron su trayectoria profesional fueron indispensables para lograr la renovación de los aires colombianos. Como se mencionó en apartado anterior, la inauguración del Grill Europa por parte de los hermanos italianos Luciano y Aldo Agostino, le permitió a Cardona ampliar su panorama musical al interpretar música de diferentes partes del mundo “Allí se hacía música francesa, música inglesa, música norteamericana, brasilera, etc. Yo me empecé a enamorar más y más de esa música, de sus estructuras, de sus armonías” (Arenas, 2010).

Fue el guitarrista eléctrico en boga de las décadas de los 50 y 60, gracias a la fama que adquirió en dicho club, logra participar del primer LP de jazz grabado en Colombia “Luis Rovira- sexteto”. El clarinetista Luis Rovira se radicó en Colombia en la década del 50 y dirigía su propia agrupación de músicos extranjeros: Alberto Lorenzetty en el piano y José María Cigno en la batería, Zdeněk Jirak en el vibráfono y el Manuel Molina en el contrabajo. En 1961

convocó a el maestro León Cardona para la grabación del disco pionero en la ejecución jazzística de aires nacionales donde se puede apreciar la interpretación de tres piezas colombianas: Atlántico, Cosita linda y la Guabina Chiquinquireña (Javier Aguilera et al., 2011, p. 49).

Figura 20 Portada de Luis Rovira Sexteto



Nota: Tomado de JAZZ en Bogotá (p. 48 y p.50), por J. Aguilera et al. (2011).

Esta experiencia no fue la única que motivó y encaminó sus creaciones, puesto que el trabajo innovador de músicos extranjeros como: Aldemaro Romero, Astor Piazzolla, Antonio Carlos Jobin, Glenn Miller, Duke Ellington y Henry Mancini y nacionales como Adolfo Mejía, Luis A. Calvo, Manuel Ruiz Blumme y Francisco Crisanchó, alimentaron la curiosidad y creatividad del maestro, dando como resultado la innovación del esquema de composición tradicional de la época, jugando con las formas establecidas de los géneros populares/tradicionales, creando nuevos formatos instrumentales como: bandolas con clarinete, bajo con flautas y el órgano (Torres & Torres, 2016), además de introducir la armonía jazz en sus composiciones y arreglos con notas agregadas, modulaciones, sustitutos tritonales,

segundos relacionados, prestamos modales y progresiones de acordes con séptimas para enriquecer el sonido, trascendiendo de esta manera la armonía utilizada en siglo XIX.

“Fue ahí cuando me dije, hombre, voy a tratar de hacer eso mismo en nuestros ritmos, involucrando esta armonía sin que pierda su estructura básica de bambuco, de pasillo, de lo que sea” (Arenas, 2010).

Estilo compositivo

Tomando en cuenta la información brindada en el apartado anterior, se procederá a profundizar en la explicación de la función de los recursos armónicos modernos adoptados por León Cardona para la realización de sus composiciones. La investigadora destaca cinco aspectos armónicos presentes en el análisis realizado de las obras *Ensueño* y *Bambuquísimo*.

Acordes con séptima o cuatriadas: Como su nombre lo dice son acordes de cuatro notas formadas a través de la superposición de terceras (1, 3, 5, 7). Según Menanteau (2020) se empezaron a implementar en el jazz debido a la transformación del sistema tonal europeo al contexto blues en modo mayor agregando las tensiones de la séptima.

Figura 21 Acordes con séptima



Sustitutos tritoniales Vsub/x o bII7: Cumplen la función dominante, ya que dentro de este acorde se encuentra el tritono que se crea entre la tercera y séptima nota de la cuatriada; utiliza tensiones naturales y aporta un color cromático a la armonía.

Figura 22 Sustituto tritonal

Sustituto tritonal

B \flat 7(9) A m7

mf

Segundo relacionado o segundo relativo: Según Menanteau (2020) el acorde II m 7 se empezó a utilizar en el jazz como un reemplazo del subdominante (IV) ya que conservan algunas notas en común. Este acorde relacionado con el quinto grado aporta fuerza a la progresión armónica por lo tanto puede desplazar la dominante a la mitad de su ritmo armónico.

Figura 23 Segundo relacionado

bII7/IV m bII7/VII IV m 7 VII7
Em7 A \flat 7/E \flat D m 7 G7

Acordes disminuidos de paso: Este acorde se forma sobre el séptimo grado de la escala menor armónica, se utilizan en los tiempos débiles para enlazar dos acordes diatónicos cuya fundamental se encuentre a un tono de distancia (Herrera, 1998).

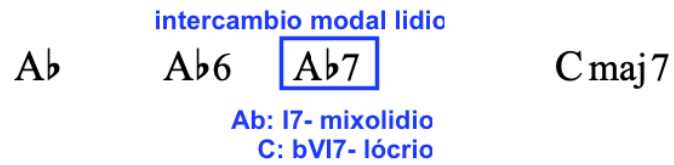
Figura 24 Acorde disminuido de paso

Acorde de paso cromático

C maj 7 D m 7 E m 7 E \flat dim D m 7

Intercambio modal: Es la modulación intratonal donde se utilizan de acordes que en vez de ir a una tonalidad a otra, van de un modo a otro, partiendo desde un modo paralelo mayor o menor (mismo dentro tonal diferentes notas) (Herrera, 1998).

Figura 25 Intercambio modal



Marco metodológico

Enfoque metodológico

El presente proyecto se encuentra en la línea de investigación- creación, en la cual, de acuerdo con Cuartas (2009), el arte se concibe como forma de investigación y generación de conocimientos a través de la exploración de la práctica y técnica artística. El enfoque investigativo al cual corresponde es cualitativo, dado que pretende comprender significados, cualidades de experiencia, mundos de sentido subjetivo e intersubjetivo (López & San Cristóbal, 2014).

El diseño metodológico del presente trabajo se sustenta mediante la autoetnografía analítica. Por una parte, López Cano y San Cristóbal (2014) citando a Ellis, Adams y Bochner (2011) definen la autoetnografía como las estrategias de investigación que describen y analizan sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender diferentes aspectos en los que pertenece o participa. Además, es analítica debido a la creación de conocimiento a partir de la reflexión y análisis de las actividades registradas e ideas obtenidas (López & San Cristóbal, 2014).

La presente investigación busca realizar un análisis, reflexión, y comprensión del lenguaje interpretativo de los géneros de pasillo y bambuco, además de las técnicas extendidas en el violonchelo aplicadas a las obras seleccionadas por medio de la experiencia personal de la investigadora. Según López Cano y San Cristóbal (2014) fomentar un bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión permite la generación de nuevas ideas, metas y objetivos, es por esto que los recursos metodológicos empleados para la creación son: la práctica artística, la autoobservación, registro cronológico, reflexión y las nuevas acciones creativas. Para la realización del proyecto se proponen dos bucles de creación, el primero desde

la adaptación de las obras para el formato de trío de violonchelos y el segundo desde el montaje de las mismas.

Figura 26 Bucle de creación artística- adaptación

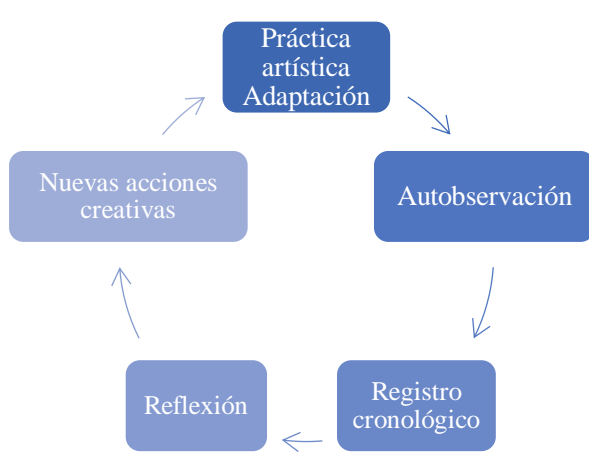
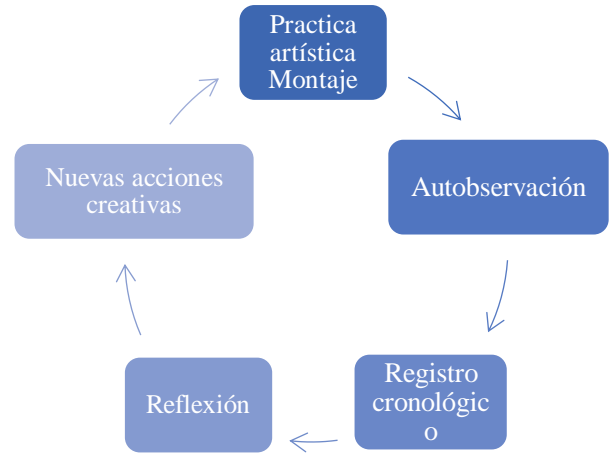


Figura 27 Bucle de montaje artístico



Herramientas de recolección de datos

Para la recolección de datos y reflexiones se utilizaron dos herramientas de origen cualitativo, las cuales son: diario de campo, entrevista semiestructurada y análisis musical.

Diario de campo

Esta herramienta cualitativa registra los avances, reflexiones, e información recogida durante este proceso investigativo y creativo, ya que plasma las experiencias subjetivas de la investigadora. Tal como lo expresa López y San Cristóbal (2014): “Todo lo que hemos sentido, nuestras sospechas, dudas, nuestra experiencia emocional” (p. 110).

Por consiguiente, se propone la siguiente tabla con el fin de registrar cronológicamente los aspectos del desarrollo de la investigación (reflexiones, progresos, tareas y dificultades en el proceso investigativo y creativo). Además, incluye el material recogido a lo largo del proceso: grabaciones, partituras, borradores y fotografías.

Tabla 1 Ejemplo para la recolección de información del diario y registro de campo

Fecha	Actividad	Reflexión	Tarea
Febrero 1 del 2023	Transcripción del pasillo Ensueño	Se realiza por primera vez la transcripción del pasillo Ensueño respetando la instrumentación original (piano) utilizando como herramienta el programa finale. Se busca comprender la forma, articulaciones utilizadas y la distribución de las voces.	Realizar el análisis armónico del pasillo y escribir el cifrado ya que no cuenta con él.

Entrevista semiestructurada

Según López y San Cristóbal (2014), la entrevista se define como una interacción verbal orientada a una temática u objetivos específicos construida por preguntas y respuestas. Así mismo, Hernández (2016) expresa que esta herramienta al ser cualitativa es más íntima y flexible entre el entrevistado y el entrevistador. De esta manera, para la recolección de datos, se seleccionó la entrevista semiestructurada, puesto que ofrece la libertad de salirse de la guía de preguntas específicas e introducir preguntas adicionales para ahondar en el tema tratado y obtener mayor información. Según Mertens (2010) citado por Hernández (2016), las preguntas se clasifican en 6 clases: de expresión de sentimientos, sensitivas, simulación, opinión, conocimiento y antecedentes, para las entrevistas se utilizaron las tres últimas.

El objetivo principal de las entrevistas realizadas es la recolección de información acerca del proceso creativo y divulgación de las músicas populares. Para la recolección de información a expertos, se optó por entrevistar a los maestros en violonchelo Mauro Sarachian de Argentina, Rafael Delgado de Perú e Iván Ricardo Tovar de Colombia, quienes son referentes en torno al uso de técnicas extendidas en la música popular/ tradicional, además de ser creadores de material pedagógico frente a la temática.

A continuación, se propone el siguiente modelo de entrevista, las respuestas dadas por los entrevistados se encontrarán en los anexos del presente proyecto.

Tabla 2 Entrevistas semiestructuradas

Categoría	Subtema	Pregunta
Música popular/ tradicional	Proceso personal	¿Cuál fue su primer acercamiento a la música popular/tradicional? ¿Cuáles son sus referentes de música popular/tradicional de su país?
	Formatos	¿Qué formatos no convencionales de música popular/tradicional que utilicen el violonchelo conoce?
	Divulgación	¿Considera pertinente su divulgación y enseñanza en las carreras universitarias? En su país ¿cómo ha sido implementado el violonchelo en la música tradicional?
Proceso creativo	Técnicas extendidas	¿Cómo es su proceso creativo a la hora de realizar una composición o adaptación para violonchelo? ¿Cuándo empezó a implementar las técnicas extendidas en sus creaciones musicales? ¿Cuáles son los criterios de selección de las técnicas extendidas?

Análisis musical

Para el análisis musical de las dos obras seleccionadas *Ensueño* y *Bambuquísimo*, se trabajó la información obtenida desde lo general a lo específico, por medio de la metodología planteada por Jean LaReu (1989) del libro *Análisis del estilo musical* donde expone la importancia de verbalizar la música, ya que permite una mejor comprensión de la obra a tratar, mediante la recopilación de datos, memorias y argumentación, además, permite comunicar las opiniones e ideas frente a estas. Se abordarán los elementos teóricos: forma, armonía, melodía y ritmo en las tres dimensiones propuestas por el investigador: *Gran dimensión*, *Mediana dimensión* y *Pequeña dimensión*.

La investigadora propone las siguientes tablas para organizar y visualizar los aspectos que se analizarán en cada dimensión según la metodología de LaReu (1989), esto se hará de forma narrativa.

Tabla 3 Gran dimensión

Gran dimensión			
Forma	Armonía	Melodía	Ritmo
Partes	Tonalidades	Características generales	Acompañamiento ritmo-armónico base

Tabla 4 Mediana Dimensión

Mediana dimensión			
Forma	Armonía	Melodía	Ritmo
Frases	Modulaciones	Movimiento	Variaciones del acompañamiento ritmo

Tabla 5 Pequeña dimensión

Pequeña dimensión		
Forma	Armonía	Melodía
Frases y semifrases	Enlaces y progresiones	Motivos ritmo melódicos

Se hace uso de las tabla propuesta por Torres y Torres (2016) para introducir la información general y organización de la forma de la obra.

Tabla 6 Información general

Nombre	
Compositor	
Género	
Año	
Formato	
Métrica	

Nota: Basada en la table de Torres y Torres (2016)

Tabla 7 Forma

Obra			
Parte	Tonalidad	Compás	Frase

Ruta metodológica

La metodología utilizada en el proyecto se divide en tres etapas: caracterización, análisis y creación.

- **Etapa de caracterización**

En esta etapa se indaga en el estilo compositivo e interpretativo de las composiciones *Ensueño* y *Bambuquísimo* del compositor León Cardona, donde se analizaron las obras seleccionadas y destacarán particularidades de estas como su género y características principales.

Las herramientas utilizadas fueron las fuentes bibliográficas y el análisis musical aplicando la metodología de Jean LaRue (1989) realizado por la investigadora.

- **Etapa de análisis**

En esta etapa se analizó el impacto del uso de las técnicas extendidas en la música popular, cómo se pueden implementar, su pertinencia de uso en las músicas populares y aprendizaje en el violonchelo. Para esto, se utilizaron las herramientas autoetnográfica diario de campo, para anotar los procesos de aprendizaje de la investigadora, al igual que la entrevista semiestructurada donde se trianguló la información de violonchelistas expertos.

- **Etapa de creación**

Tras el análisis y caracterización de las obras, se procede a la creación de las adaptaciones de las obras *Ensueño* y *Bambuquísimo* para el formato de trío de violonchelos, implementando los bucles de creación artística de adaptación y montaje para finalizar con la producción musical de estas en audio y video.

Desarrollo metodológico

Etapa de caracterización

A continuación, se presenta el análisis musical de las obras *Ensueño* y *Bambuquísimo* realizado por la investigadora siguiendo el modelo de Jean LaReu (1989), a fin de identificar las particularidades y el estilo compositivo de León Cardona.

Análisis musical

Ensueño

Tabla 8 Información general de Ensueño

Nombre	Ensueño
Compositor	León Cardona
Género	Pasillo
Año	1983
Formato	Piano
Métrica	3/4

Ensueño es un pasillo instrumental escrito por León Cardona el 6 de abril de 1983. El formato original para el cual fue escrito fue trío típico, conformado por guitarra, tiple y bandola, pero para el presente proyecto se utilizó la adaptación de piano original de Cardona.

Como se mencionó en el apartado de *Importancia e influencias* del marco teórico, Cardona juega libremente con la forma de la obra, ya que no usa la forma rondó o tripartita, en cambio añade una cuarta parte (D) como se observa en la siguiente tabla.

Como en la gran mayoría de sus composiciones, hace uso de notas agregadas como 7, 9, b9 y b13 con el fin de enriquecer la armonía y añadir color a la misma. El uso de estas es

poco común en la música popular/tradicional, al igual que la gran variedad de modulaciones que hace dentro de las partes del pasillo.

Tabla 9 Gran dimensión Ensueño

Gran dimensión Ensueño			
Forma	Armonía	Melodía	Ritmo
Partes	Tonalidades	Características generales	Acompañamiento ritmo-armónico base

Forma

La obra a diferencia de los pasillos tradicionales está dividida en cuatro partes las cuales se repiten dos veces AA- BB- CC- DD. En la segunda repetición de la parte D se encuentra el *Signo*, desplazándose al compás 1, repitiendo la parte A hasta el compás 15, para después continuar a la *Coda* en el compás 80 y finalizar el pasillo.

Armonía

La tonalidad principal de Ensueño es Do mayor ya que inicia y termina en esta. En el transcurso de las secciones modula a tonalidades de primer y segundo grado de vecindad utilizando acordes pivot principales y secundarios.

Melodía

Un rasgo general que se puede apreciar en este pasillo es su tesitura, la cual se encuentra en un rango de Si 5 y Mi bemol 3. Su movimiento melódico por grados conjuntos está presente en todas las secciones, las cuales se mueven ascendente y descendentemente acompañadas por dinámicas en pendiente (aquellas cuyos cambios son graduales). El uso de cromatismos suelen estar presentes en los puentes donde se cierran las frases y dan inicio a una nueva sección, en el manuscrito original y las referencias audiovisuales de la obra, se pueden encontrar acelerandos en estas partes con el fin de contrastar e indicar el inicio de una nueva sección.

Ritmo

El acompañamiento ritmo-armónico que utiliza es característico del género, siendo el “apoyo” dos corcheas ligadas a una negra (bajo), seguidas de un silencio de corchea y corchea en su segundo tiempo la cual resuelve a una negra en tercer tiempo denominada “descanso”.

Figura 26 Ensueño, Parte A, acompañamiento



Tabla 10 Mediana Dimensión Ensueño

Mediana dimensión Ensueño			
Forma	Armonía	Melodía	Ritmo
Periodos	Modulaciones	Movimiento	Variaciones del acompañamiento ritmo

Forma

Como se puede apreciar en la Tabla 13, este pasillo está compuesto por cuatro secciones. Las partes A, B y D están conformadas por dos periodos y la parte C de tres. Cada periodo posee ocho compases mientras que los puentes tienen entre uno y dos compases.

Tabla 11 Forma de Ensueño

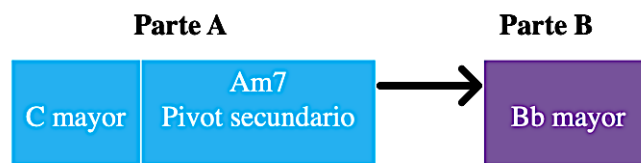
Ensueño			
Parte	Tonalidad	Compás	Periodo
A	Do	1- 8	1
		9- 17	2
PUENTE	Do	18	
B	Bb	19- 22	1
	Lab	23- 26	
	C	27- 34	2

PUENTE	C	35- 36	
C	Lab	37- 44	1
		45- 52	2
		53- 60	3
PUENTE	Lab	61	
D	F#	62- 65	1
	C#m	66- 69	
		70- 71	
	Lab	72- 73	2
	Do	74- 77	
PUENTE	Do	78- 79	
CODA	Do	80- 81	

Armonía

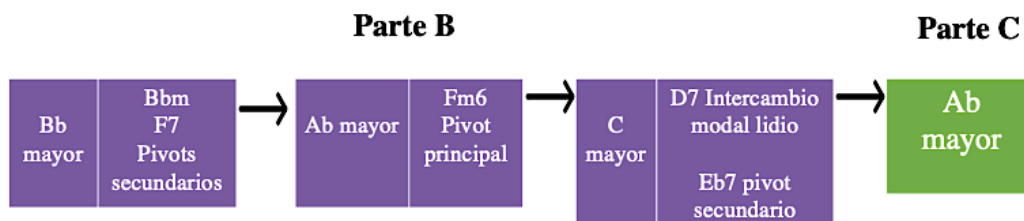
La parte A se encuentra en la tonalidad de Do mayor (C) hasta el puente del compás 18, el cual modula a Si bemol mayor (Bb) por medio de un acorde pivot secundario.

Figura 27 Modulaci3n parte A a B



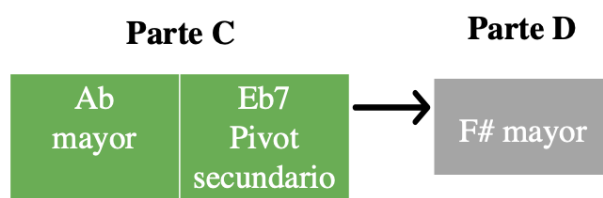
La parte B en la tonalidad de Si bemol mayor (Bb) mantiene la tonalidad en la primera frase del primer periodo y modula en la segunda frase a La bemol mayor (Ab) a trav3s de pivots secundarios. En el segundo periodo modula a Do mayor (C) mediante un pivot principal hasta el comp3s 35 donde se encuentra un intercambio modal lidio y un pivot secundario para modular a La bemol mayor (Ab) y dar inicio a la siguiente parte del pasillo.

Figura 28 Modulaci3n parte B a C



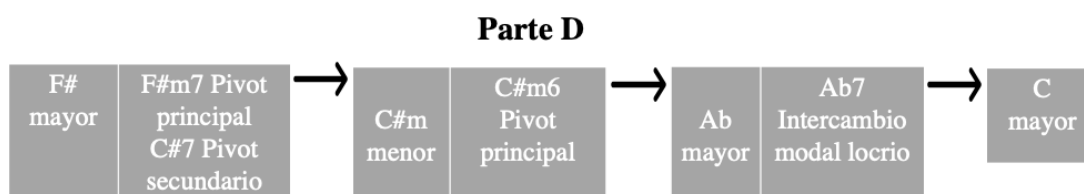
La parte C mantiene su tonalidad de La bemol mayor (Ab) en sus tres períodos hasta llegar al puente en el compás 61 donde modula a Fa sostenido mayor (F#) por medio de un acorde pivot secundario.

Figura 29 Modulación parte C a D



La parte D en la tonalidad de Fa sostenido mayor (F#) modula tres veces. En el primer periodo modula a Do sostenido menor (C#m) en el compás 65 empleando acordes pivot principales y secundarios. El segundo periodo mantiene la tonalidad hasta el compás 71, donde se realizó un pivot principal para modular a La bemol mayor (Ab). En el compás 73, nuevamente modula, y lo hizo hacia Do mayor (C) por medio de un intercambio modal locrio.

Figura 30 Modulación parte D



Melodía

La parte A está compuesta por dos periodos de ocho compases. Inicia el pasillo con una escala diatónica ascendente en Do mayor (C), la cual se observa nuevamente al iniciar el segundo periodo en el compás 9 y en la primera casilla de repetición (compás 17). En el primer periodo de la sección, el movimiento melódico es estable hasta llegar al segundo periodo

donde, a partir de la escala mencionada, continúa ascendiendo hasta llegar a un Si5 en el compás 14 para proseguir con un arpeggio del acorde Sol siete con novena bemol (G7(b9)).

Figura 31 Melodía Ensueño parte A

PARTE A
Periodo 1

Escala

Periodo 2

Escala

17 1. 2.

Escala

En la parte B al igual que en la A, está formada por dos periodos, en los cuales la melodía realiza arpeggios de los acordes con un movimiento ascendente y descendente hasta el compás 33 (primera casilla de repetición) donde se observa un corte continuando con la escala diatónica en Do mayor (C). En la segunda casilla de repetición (compás 35) lugar en el que se encuentra el puente, la melodía se mueve cromáticamente dando inicio a la siguiente sección.

Figura 32 Melodía Ensueño parte B

PARTE B
Periodo 1

Periodo 2

Corte Escala Cromatismo

17 1. 2.

25

33 1. 2.

La parte C contiene tres periodos, cada uno formado por dos frases de cuatro compases. Los periodos 1 y 2 melódicamente son iguales ya que la frase 1 se mueve por grados disjuntos ascendentes, mientras que en la frase 2 desciende cromáticamente. En el periodo 3 realizó arpeggios ascendentes y descendentes en la frase 1, mientras que en la frase 2 cromatismos ascendentes hasta el compás 59 donde realiza un corte.

Figura 33 Melodía Ensueño parte C

PARTE C
Periodo 1



Periodo 2



Periodo 3



Corte



La parte D al igual que la A y la B se dividen en dos períodos compuestos por dos frases. La melodía de la primera frase mantiene la misma nota por tres compases continuando con una escala diatónica ascendente de la tonalidad Do sostenido menor (C#m). La frase 2 del mismo periodo es similar, salvo que en el compás 69 termina la frase y da inicio al periodo 2, donde el movimiento melódico consta de un salto descendente de tercera o quinta justa seguido

de un movimiento por grados conjuntos hasta el compás 76 y 77 donde se mueve cromáticamente.

El puente que conecta esta sección con la parte A, realiza un corte en el compás 78 y la escala diatónica ascendente en Do mayor (C) presente en el primer compás.

Figura 34 Melodía Ensueño parte D

PARTE D
Periodo 1

Periodo 2

Cromatismos Corte Escala

Ritmo

El acompañamiento ritmo-armónico presenta diversas variaciones en su base rítmica al igual que en el bajo. La parte A posee el ritmo de acompañamiento característico de género mientras que en la parte B y C, se modifica la duración del bajo ya que reemplaza la negra del segundo tiempo por una blanca

Figura 36 Ensueño, Parte A, acompañamiento



Figura 35 Ensueño, Parte B, acompañamiento



El acompañamiento de la parte D varía rítmica y armónicamente ya que, el bajo no se prolonga en el segundo ni tercer tiempo, por otra parte, el acorde completo no está presente, en cambio, se ejecuta el arpeggio de este iniciando en la nota fundamental. Las dos corcheas del primer tiempo cumplen con la función de “apoyo”, mientras que el “descanso” se encuentra en las corcheas del tercer tiempo.

Figura 37 Ensueño, Parte D, acompañamiento



Tabla 12 Pequeña dimensión Ensueño

Pequeña dimensión Ensueño		
Forma	Armonía	Melodía
Frases y semifrases	Enlaces y progresiones	Motivos ritmo melódicos

Forma

Parte A

Tabla 13 Pequeña dimensión, parte A, Ensueño

Periodo 1	Frase 1	Semifrase 1: Compás 1
	Compases 1- 4	Semifrase 2 : Compases 3-4
Compases 1- 8	Frase 2	Semifrase 1: Compases 5- 6

	Compases 5- 8	Semifrase 2: Compases 7- 8
Periodo 2 Compases 9- 17	Frase 1 Compases 9- 12	Semifrase 1: Compás 9
	Frase 2 Compases 13-16	Semifrase 2: Compases 10- 12
		Semifrase 1: Compás 13
		Semifrase 2: Compases 14- 16

Parte B

Tabla 14 Pequeña dimensión, parte B, Ensueño

Periodo 1 Compases 19- 26	Frase 1 Compases 19- 22	Semifrase 1: Compases 19- 20
		Semifrase 2 : Compases 21- 22
	Frase 2 Compases 23- 26	Semifrase 1: Compases 23- 24
		Semifrase 2: Compases 25- 26
Periodo 2 Compases 27- 34	Frase 1 Compases 27- 30	Semifrase 1: Compases 27-28
		Semifrase 2: Compases 29- 30
	Frase 2 Compases 31- 34	Semifrase 1: Compases 31- 32
		Semifrase 2: Compases 33- 34

Parte C

Tabla 15 Pequeña dimensión, parte C, Ensueño

Periodo 1 Compases 37- 44	Frase 1 Compases 37- 40	Semifrase 1: Compases 37-38
		Semifrase 2 : Compases 39- 40
	Frase 2 Compases 41- 44	Semifrase 1: Compases 41- 42
		Semifrase 2: Compases 43- 44
Periodo 2 Compases 45- 52	Frase 1 Compases 45- 48	Semifrase 1: Compases 45- 46
		Semifrase 2: Compases 47- 48
	Frase 2 Compases 49- 52	Semifrase 1: Compases 49- 50
		Semifrase 2: Compases 51- 52
Periodo 3 Compases 53- 56	Frase 1 Compases 53- 56	Semifrase 1: Compases 53- 54
		Semifrase 2: Compases 55- 56

Compases	Frase 2	Semifrase 1: Compases 57- 58
	Compases 57- 60	Semifrase 2: Compases 59- 60

Parte D

Tabla 16 Pequeña dimensión, parte D, Ensueño

Periodo 1	Frase 1	Semifrase 1: Compases 62- 63
	Compases 62- 65	Semifrase 2: Compases 64- 65
Compases 62- 69	Frase 2	Semifrase 1: Compases 66- 67
	Compases 66- 69	Semifrase 2: Compases 68- 69
Periodo 2	Frase 1	Semifrase 1: Compases 70- 71
	Compases 70- 73	Semifrase 2: Compases 72- 73
Compases 70- 77	Frase 2	Semifrase 1: Compases 74- 75
	Compases 74- 77	Semifrase 2: Compases 76- 77

Armonía

En la armonía del pasillo Ensueño se puede apreciar el uso de préstamos modales, dominantes secundarias, dominantes por extensión y notas agregadas. En la primera parte (A) se puede observar el uso de la progresión IIm7- V7- I7 en diferentes compases, donde el IIm7 cumple la función de segundo relacionado. También se hace uso de los acordes Mi disminuido siete y Do disminuido siete (Edim7 y Cdim7) en los compases 5 y 8, cumpliendo la función de acordes de paso cromáticos y por imitación. En el compás 11 se encuentra el sustituto tritonal de la tónica, acorde Re bemol siete con novena (Db7(9)) el cual sustituye la dominante del siguiente acorde, Do siete con novena (C7(9)).

El puente que conecta la parte A y B (compás 18) utiliza un acorde pivot secundario, La menos siete (Am7) para modular a Si bemol mayor (Bb).

Figura 38. Ensueño, Parte A, análisis armónico.

Tonalidad: C

acorde de paso

I V7/IV V7 I VIm7 IIm7 V7(b9) Imaj7 IIm7 IIIm7 bIII°7 IIm7 V7

C D7 G7 C Am Dm7 G7(b9) Cmaj7 Dm7 Em7 E dim7 Dm7 G7

7 IIm7 V7 I°7 I I V7/IV V7 VIm7 IIm7 bII7(b9) I7(b9)

Dm7 G7 Cdim C C D7 G7 Am7 Dm7 Db7(9) C7(9)

dominante por extensión eólico

IIm7b5 V7 V7/IV V7(b9) I VIm7 bIII(6) II7 bIIImaj7 I V7/IV V7 I VIm7

Em7(b5) A7 D7(9) G7(b9) C Am7 Eb6 D7 Dbmaj7 C D7 G7C Am7

13

I V7/IV V7 I C: VIm7 Bb: V7/IIIm

C D7 G7 C Am7

18 2. Pivot secundario

La armonía de la parte B, inició con una progresión de IIm7- V7- Imaj7, continuando con una modulación a La bemol mayor (Ab) en el compás 23 por medio de pivots principales y secundarios Si bemol menor y Fa siete (Bbm y F7); en el compás 28 vuelve a modular a Do mayor (C) utilizando un pivot principal, Fa menor seis (Fm(6)). En el compás 30 utiliza un acorde disminuido cuya función es de un acorde de paso cromático en la progresión IIIIm7- bIII°7- IIm7 donde el segundo grado menor es un segundo relacionado. En la segunda casilla de repetición (puente) utiliza un intercambio modal lidio (acorde D7), ya que para la tonalidad de Do mayor (C) es el II7 y para La bemol mayor (Ab) el #IV7, continua con el acorde Mi bemol siete (Eb7) que es un pivot secundarios para modular a La bemol mayor (Ab).

Figura 39. Ensueño, Parte B, análisis armónico

La parte C, en la tonalidad de La bemol mayor (Ab), comenzó con acordes propios de la tonalidad hasta el compás 53 y 54, ya que se puede observar dos acordes disminuidos, Si disminuido siete y Re bemol disminuido siete (Bdim7 y Ddim7) los cuales surgen de la escala menor armónica de La bemol (Ab) puesto que contienen las mismas notas, pero como enarmónicos de Do bemol disminuido (Cbdim7) (el acorde de Ddim7 se consideró como un acorde de Bdim7 en inversión 6/5). En el tercer periodo se puede observar la progresión de I(6)- IIIIm7- bII^o7- IIm7, donde nuevamente se hace uso de un acorde disminuido cumpliendo la función de acorde de paso cromático. En el puente entre Do y Re mayor (compás 61) se utiliza el acorde Mi bemol siete (Eb7) como acorde pivot para modular a Fa sostenido mayor (F#).

Figura 40 Ensueño, Parte C, análisis armónico

Tonalidad: Ab

Periodo 1: I^{b7(b13)} Ab7(b13), IIIm7 Cm7, IV(6) Db6, IIIm7 Bbm7, V7 Eb7, V7 Eb7

Periodo 2: I Ab, I(6) Ab6, IIIm7 Cm7, IV(6) Db6, IIIm7 Bbm7, IIIm(6) Bbm6, V7/VIIm C7, C7(b9)

Periodo 3: VIIm7 Fm7, VIIm7 Fm7, escala menor armónica de Ab B dim7, D dim7, I(6) Ab6/Eb

Periodo 4: IIIIm7 Cm7, bII^o7 B7dim, IIIm7 Bbm7, V7/IIIm7 Fb7, IIIm7 Bbm7, bII7/V E7, V7 Eb7, I Ab

Periodo 5: V7 Eb7, IIIm7 Bm7, bIIIm7/I A7

Periodo 6: I7 Ab7, II7 Bb7, V7 Eb7, Im7 Abm7, **Pivot secundario** Eb7

Periodo 7: **Pivot principal** Eb7

Para finalizar, la parte D como se mencionó anteriormente, se encuentra en la tonalidad de Fa sostenido mayor (F#). El periodo uno inició con una progresión armónica de IIIm7, bII7 y I donde el bII7 (G7) es un sustituto tritonal de la dominante de la tónica. En el compás 65 se modula hacia Do sostenido mayor (C#m) utilizando los acordes Fa sostenido menor siete y Do sostenido siete (F#m7 y C#7) cómo acordes pivot principales y secundarios. El segundo periodo continúa en la tonalidad de Do sostenido menor (C#m) con la progresión de III6- Vm7- Im donde el Vm7 es un intercambio modal del mixolidio. En el compás 71 modula hacia La bemol (Ab) utilizando un pivot principal Do sostenido seis (C#m6) y en el compás 73, modula hacia Do mayor a través del acorde de La bemol siete (Ab7) siendo este un intercambio modal del locrio para la nueva tonalidad.

Figura 41 Ensueño, Parte D, análisis armónico

Tonalidad: F#
IIIm7 **bII7** **I**
 G#m7 G7 F#
 Período 1

Tonalidad: C#m
IVm7 **bII7/III** **III**
 F#m7 F7 E
 65 F#6 G#7 C#7 (F#m7) (C#7) Pivot principal F#: Im C#: IVm7 Pivot secundario F#: V7 C#: V7/IVm

Tonalidad: Ab
III6 **Vm7** **Im(6)** **C#: Im7** **Ab: IVm7** **Ab: I7- mixolidio** **C: bVI7- lócrio**
 E6 G#m7/D# C#m6 (C#m6) Pivot principal Cm7 Abm7 Bbm7 Cm7 Ab Ab6 (Ab7) intercambio modal
 Período 2

Tonalidad: C
 nota de paso cromático **I** **I** al $\frac{3}{4}$
Imaj7 **#I°7** **IIIm7** **V7(b9)** C C y $\frac{3}{4}$
 74 Cmaj7 C#dim Dm7 G7(b9) 1. 2. I V7/V V7 I VIm7
 C D7 G7 C Am7

lidio
 80 **I** **Imaj7** **bIII(6)** **II7** **bImaj7** **I**
 C Cmaj7 Eb6 D7 Dbmaj7 C

Melodía

Como se puede apreciar en la siguiente imagen de la parte A, son dos los motivos ritmo-melódicos presentes en esta sección, cada uno se presenta en las dos frases de cada periodo. Para su ejecución la investigadora tomó en cuenta la interpretación del acompañamiento, donde se destaca el primer tiempo, siendo este el apoyo y el tercer tiempo el descanso, de igual forma se trasladó a ambos motivos de la melodía.

Figura 42 Motivo ritmo- melódico, Parte A

En la parte B se puede apreciar que la línea melódica en la frase uno y dos del primer periodo son iguales, salvo que en la frase dos se encuentra en un intervalo de segunda mayor abajo. Para su interpretación se busca diferenciarlas, por lo que la primera frase sobresale de la segunda, al presentarse como un nuevo motivo melódico contrastante al de la parte anterior (A). En el segundo periodo se puede apreciar un nuevo motivo.

Figura 43 Motivo ritmo- melódico, Parte B

The image displays a musical score for Figure 43, titled 'Motivo ritmo- melódico, Parte B'. It is divided into two main sections. The first section, labeled 'FRASE 1' and 'FRASE 2', shows two identical melodic lines in the upper staff, with the second phrase starting at a lower pitch level. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second section, labeled 'PERIODO 2 FRASE 1', begins at measure 25 and features a new, more complex melodic line in the upper staff, accompanied by a similar harmonic structure in the lower staff.

Como se puede observar en la siguiente imagen, el motivo melódico presente en la parte C realiza una variedad de intervalos ascendentes en la primera frase, por lo cual para su interpretación se sugiere una dinámica in crescendo para contrastarlo con la segunda frase la cual va descendiendo.

Figura 44 Motivo ritmo- melódico, Parte C

The image displays a musical score for Figure 44, titled 'Motivo ritmo- melódico, Parte C'. It consists of two phrases, 'frase 1' and 'frase 2', each shown in a separate box. 'frase 1' is characterized by a series of ascending intervals in the melodic line, while 'frase 2' is characterized by descending intervals. Both phrases are accompanied by a harmonic structure in the lower staff, which includes chords and moving lines.

En la última sección del pasillo se puede apreciar el uso de la síncopa en la melodía de la frase uno y dos, tal y como se muestra en la siguiente imagen, para su interpretación se busca destacarla por medio del uso de acentos.

Figura 45 Motivo ritmo- melódico, Parte D

FRASE 1



FRASE 2



The image displays two musical excerpts, labeled 'FRASE 1' and 'FRASE 2', from a piano score. Both excerpts are in a key with five sharps (F# major or C# minor) and a 2/4 time signature. Each excerpt consists of two staves: a right-hand treble staff and a left-hand bass staff. In both excerpts, the right-hand melody features a syncopated rhythmic pattern (a dotted quarter note followed by an eighth note) that is circled in grey. Above the circled notes, there are accent marks (>) indicating where to emphasize the notes. The left-hand part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second excerpt, 'FRASE 2', begins at measure 65.

Bambuquísimo

Tabla 17 Información general de *Bambuquísimo*.

Nombre	Bambuquísimo
Compositor	León Cardona
Género	Bambuco
Año	1992
Formato	Guitarra y clarinete en Bb

Bambuquísimo es una obra instrumental escrita en 1992 por León Cardona, el 13 de diciembre de 1995 ganó el Premio Nacional de Música de Colcultura al mejor arreglo. La métrica del bambuco es de 6/8 y originalmente fue escrito para el formato instrumental de dos bandolas, tiple y guitarra. Dentro de su armonía se puede encontrar el uso de notas adicionales como 9, b9, b5, 11 y 13; sustitutos tritonales, segundas relacionadas, intercambios modales y el uso de acordes disminuidos como acordes de paso.

La investigadora utilizó la adaptación para el formato de clarinete en Bb y guitarra para la realización del siguiente análisis.

Tabla 18 Gran dimensión *Bambuquísimo*

Gran dimensión <i>Bambuquísimo</i>			
Forma	Armonía	Melodía	Ritmo
Partes	Tonalidades	Características generales	Acompañamiento ritmo-armónico base

Forma

El bambuco mantiene una forma tradicional al ser es rondó (ABACA), la cual estableció Pedro Morales Pino para el género. En la segunda repetición de la parte C en el compás 77, se encuentra la indicación de *Signo*, el cual indica la repetición de la parte A hasta el compás 18, para después dirigirse a la *Coda* en el compás 78 finalizando el bambuco.

Armonía

La tonalidad principal de la obra es La menor, la cual se mantiene a lo largo de las secciones hasta la parte C, donde modula por medio de acordes pivots secundarios a Fa mayor, siendo esta una tonalidad de primer grado de vecindad.

Melodía

Se puede apreciar que la tesitura del bambuco parte de un Mi 3 hasta un Do 6. Su melodía se caracteriza por una constante pregunta y respuesta entre las frases, además de su movimiento por grados conjuntos ascendentes y descendentes y el uso constante de arpeggios.

Ritmo

En este bambuco se presentan diferentes variaciones del acompañamiento ritmo-armónico. Como se mencionó en el marco teórico (en el apartado de aspectos musicales del Bambuco) este se caracteriza principalmente por ser bimétrico, por lo tanto, se encuentran diferentes modelos de articulación de compás binario y ternario.

Figura 46 *Bambuquísimo, Parte B, acompañamiento*



Tabla 19 *Mediana dimensión Bambuquísimo*

Mediana dimensión Bambuquísimo			
Forma	Armonía	Melodía	Ritmo
Frases	Modulaciones	Movimiento	Variaciones del acompañamiento ritmo

Forma

Como se puede apreciar en la Tabla 22, este bambuco está compuesto por tres secciones las cuales se repiten dos veces, cada una está conformada por dos periodos de ocho compases, mientras que los puentes entre uno y tres compases.

Tabla 20 Forma de Bambuquísimo

Bambuquísimo			
Parte	Tonalidad	Compás	Periodo
A	La m	1- 21	1- 8
			9- 17
PUENTE	La m	18- 20	
B	La m	21- 37	21- 28
			29- 37
PUENTE	La m	38- 40	
A	La m	41- 56	41- 48
			49- 56
PUENTE	La m	57	
C	F	58- 73	58- 65
			66- 73
PUENTE	F	74- 76	
CODA	La m	78- 79	

Armonía

Como se puede observar en la tabla anterior, durante la obra se presentan solo dos cambios de tonalidad, en el compás 57 se encuentra el acorde de Do7 (C7) el cual cumple la función de acorde pivot secundario para modular de La menor a Fa mayor, este mismo acorde se presenta en el compás 75, en el puente entre la parte C y la parte A para nuevamente volver a la tonalidad de La menor.

Figura 48 Modulaci3n parte A a C

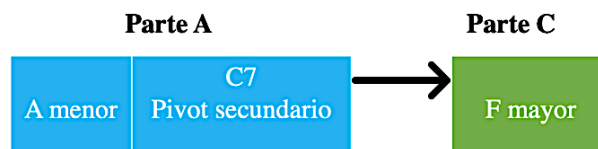
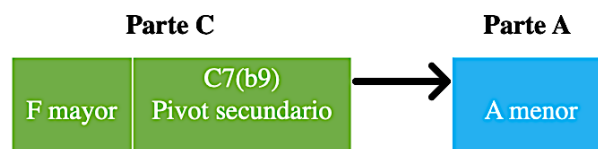


Figura 47 Modulaci3n parte C a A



Melodía

La primera parte se encuentra en la tonalidad de La menor y su melodía se compone de dos períodos contrastantes. El primer periodo (compás 1-8) está compuesto por dos frases que se repiten. El segundo periodo (compás 9- 21) de igual forma está construido por dos semifrasas las cuales se mueven por grados conjuntos.

Figura 49 Melodía Bambuquísimo parte A

The musical score for 'Melodía Bambuquísimo parte A' is presented in three systems. The first system, labeled 'PARTE A' and 'Período 1', features a Clarinet in Bb melody with a 'Pregunta' (question) phrase in measures 1-4 and a 'Respuesta' (answer) phrase in measures 5-8. The guitar accompaniment consists of chords: Bb7(9), Am7, D7(9), F7(9), Am, Am7, and Dm7, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The second system, labeled 'Período 2', shows the Clarinet in Bb and Guitar parts. The guitar accompaniment includes chords: G7(9), Bm7(b5), Bb7, E7/B, E7, Am, Am, and Am/G, with dynamics from *mf* to *f*. The third system shows the Clarinet in Bb and Guitar parts from measure 14 onwards, with first and second endings. The guitar accompaniment includes chords: B7/F#, B7, F7, E7, Bb7(9), B7/F#Dm6/F, E7, and Am, with dynamics from *f* to *mf*.

En la parte B al igual que en la sección anterior, está construida por dos periodos donde la melodía ejecuta arpeggios con un movimiento ascendente y realiza saltos descendentes de intervalos compuestos como novenas y décimas

Figura 50 Melodía Bambuquísimo parte B

The musical score is divided into three systems, each enclosed in a purple box. The first system shows a second ending (marked '2.') for the B♭ Clarinet and the beginning of the guitar accompaniment with chords B7/F#Dm6/F, E7, and Am. The second system is labeled 'PARTE B Periodo 1' and 'Periodo 2', showing the B♭ Clarinet and Guitar parts with chords Dm7, Em7, Dm7, G6, F6, Em7, and Ab7/Eb. The third system shows the B♭ Clarinet and Guitar parts with chords Dm7, G7, G/F, Em7, Gm6/D, C#dim, A7, Am7, D7, Am7, and D7. Dynamics include a forte (f) marking.

En la repetición de la parte A, no se observa ninguna variación en la melodía, salvo en el compás 55 donde hay una escala ascendente de Fa mayor que inicia desde su dominante, la cual se utiliza para modular a dicha tonalidad.

Figura 51 Escala parte A

The image shows a musical score for 'Escala parte A'. It consists of two staves. The upper staff is a melodic line in treble clef, and the lower staff is a guitar accompaniment in bass clef. A blue rectangular box highlights a specific melodic phrase in the upper staff, which corresponds to the chords Am, C7, and F in the lower staff. The lower staff also includes a dynamic marking 'p' (piano).

La parte C se encuentra en la tonalidad de Fa mayor y también se compone de dos periodos. Al igual que en la sección anterior se puede apreciar el uso de arpeggios para la construcción de la melodía los cuales se mueven de forma ascendente y realizan saltos descendentes de intervalos de séptimas y sextas, además del movimiento cromático de la primera casilla de repetición.

Figura 52 Melodía Bambuquísimo parte C

The image shows a musical score for 'Melodía Bambuquísimo parte C'. It is divided into three systems, each with a B♭ Clarinet (B♭ Cl.) line and a Guitar (Gtr.) line. The first system is labeled 'PARTE C Período 1' and includes a green box around the melodic line and guitar accompaniment. The second system is labeled 'Período 2' and includes a green box around the melodic line and guitar accompaniment, with a '1. Cromatismo' section. The third system includes a green box around the melodic line and guitar accompaniment. The score includes various chords and dynamic markings such as 'mf' and 'f'.

Ritmo

A lo largo del bambuco se puede encontrar diferentes variaciones en el acompañamiento ritmo- armónico, en la primera parte (A) se puede apreciar el uso de compases ternarios y binarios en la ejecución de los acordes como se puede observar en la siguiente imagen.

Figura 53 Bambuquísimo, Parte A, acompañamiento

Am7 D7(9) F7(9) Am

f *mf*

En la siguiente imagen se encuentran dos de las variaciones presentes a lo largo de la obra, donde el primer compás de la siguiente imagen se encuentra en una métrica de 3/4, mientras que el segundo en 6/8 variando la duración del bajo, sin embargo, ambas mantienen el silencio de corchea en el primer tiempo siendo una característica propia del ritmo.

Figura 54 Bambuquísimo, Parte A, B y C, acompañamiento

Bb7 E7/B E7

En el ritmo de la imagen 49, el bajo realiza el arpeggio del acorde mientras que este se encuentra en el primer tiempo. Esta variante del acompañamiento se puede encontrar en los finales de frases, periodos y puentes.

Figura 55 Bambuquísimo, Puentes y partes A, B y C, acompañamiento

Am

La siguiente variación del acompañamiento se presenta la parte B desde el compás 22 al 27 en el cual no se presenta el acorde en su totalidad buscando resaltar el bajo.

Figura 56 Bambuquísimo, Parte B, acompañamiento



Tabla 21 Pequeña dimensión Bambuquísimo

Pequeña dimensión Bambuquísimo		
Forma	Armonía	Melodía
Frasas y semifrasas	Enlaces y progresiones	Motivos ritmo melódicos

Forma

Parte A

Tabla 22 Pequeña dimensión, parte A, Bambuquísimo

Periodo 1 Compases 1- 8	Frase 1	Semifrase 1: Compás 1-2
	Compases 1- 4	Semifrase 2 : Compases 3-4
	Frase 2	Semifrase 1: Compases 5- 6
	Compases 5- 8	Semifrase 2: Compases 7- 8
Periodo 2 Compases 9- 17	Frase 1	Semifrase 1: Compás 9
	Compases 9- 12	Semifrase 2: Compases 10- 12
	Frase 2	Semifrase 1: Compás 13- 14
	Compases 13-17	Semifrase 2: Compases 15- 17

Parte B

Tabla 23 Pequeña dimensión, parte B, Bambuquísimo

Periodo 1	Frase 1	Semifrase 1: Compases 21- 22
	Compases 21- 24	Semifrase 2 : Compases 23- 24

Compases 21- 28	Frase 2	Semifrase 1: Compases 25- 26
	Compases 25- 28	Semifrase 2: Compases 27- 28
Periodo 2	Frase 1	Semifrase 1: Compases 29- 30
	Compases 29- 32	Semifrase 2: Compases 31- 32
Compases 29- 37	Frase 2	Semifrase 1: Compases 33- 34
	Compases 33- 37	Semifrase 2: Compases 35- 37

Parte C

Tabla 24 Pequeña dimensión, parte C, Bambuquísimo

Periodo 1	Frase 1	Semifrase 1: Compases 58- 59
	Compases 58- 61	Semifrase 2 : Compases 60- 61
Compases 58- 65	Frase 2	Semifrase 1: Compases 62- 63
	Compases 62- 65	Semifrase 2: Compases 64- 65
Periodo 2	Frase 1	Semifrase 1: Compases 66- 67
	Compases 66- 69	Semifrase 2: Compases 68- 69
Compases 66- 73	Frase 2	Semifrase 1: Compases 70- 71
	Compases 70- 73	Semifrase 2: Compases 72- 73

Armonía

La primera parte del bambuco en la tonalidad de La menor inicia con un acorde de Si bemol siete con novena (Bb7(9)) el cual es el sustituto tritonal de la dominante de La menor (Am), continúa con acordes propios de la tonalidad hasta el compás 10 y 17, donde nuevamente se hace uso de un sustituto tritonal.

Figura 57 Bambuquísimo, Parte A, análisis armónico

PARTE A Tonalidad: Am

sustituto tritonal Σ

$bII7(9)$ $Im7$ $IV7(9)$ $V17(9)$ Im $Im7$ $IVm7$ $VII7(9)$
 $Bb7(9)$ $Am7$ $D7(9)$ $F7(9)$ Am $Am7$ $Dm7$ $G7(9)$

Periodo 1

$Bm7(b5)$ $Bb7$ $E7/B$ $E7$ Am Am Am/G $B7/F\#$ $B7$ $F7$ $E7$
 $IIm7(b5)$ $bII7.$ $V7/V$ $V7$ Im Im $Im2$ $V7/V$ $V7$ $V7$ $V7$

9 Periodo 2

sustituto tritonal

$bII7(9)$ $II4/3$ $IVm(6)$ $V7$ Im
 $Bb7(9)$ $B7/F\#$ $Dm6/F$ $E7$ Am

17

2.

La parte B se mantiene en la misma tonalidad que la sección anterior. Como se observa en la siguiente imagen, en el compás 29 se encuentran dos sustitutos tritonales; en el primer tiempo el acorde de Mi menor siete (Em7) reemplaza la dominante del acorde Re menor siete (Dm7) que se encuentra en el compás 30, mientras que en el segundo tiempo (del compás 29) el acorde de La bemol siete (Ab7/Eb) sustituye la dominante de Sol siete (G7) que se encuentra en el compás 31. La progresión continua con acordes diatónicos, salvo en el compás 33 donde se encuentra un acorde de paso disminuido $bII^{\circ}7$.

Figura 58 Bambuquísimo, Parte B, análisis armónico

PARTE B Tonalidad: Am

$IVm7$ $Im7$
 $Dm7$ $Em7$

Periodo 1

$IVm7$ $V6$ $VI6$ $bII7/IVm$ $bII7/VII$ $IVm7$ $VII7$ $VII2$ $Vm7$ $bVII(6)$
 $Dm7$ $G6$ $F6$ $Em7$ $Ab7/Eb$ $Dm7$ $G7$ G/F $Em7$ $Gm6/D$

25

Periodo 2

$bII^{\circ}7$ $V7/V$ $Im7$ $IV7$ $Im7$ $IV7$ $IV7$ $bII7/VII$ $V7(9)/V$ $V7/III$ III
 $C\#dim$ $A7$ $Am7$ $D7$ $Am7$ $D7$ $Dm7$ $Ab7/Eb$ $Ab7$ $D7(9)$ $G7$ C

33

1. 2.

En la última parte del bambuco (C) en el compás 60, se observa una cadena de segundos menores relativos y dominantes (IIIm7- V7- I) hasta el compás 70. En la primera casilla de repetición, como se muestra en la imagen, el acorde Re bemol (Db/Ab) cumple la función de intercambio modal de locrio, continuando con un sustituto tritonal (Gb7) de la dominante de Fa (F). En la segunda casilla de repetición en el compás 75, los acordes de Do siete con novena (C7(9) y C7(b9)) son utilizados como un acorde pivot principal para modular hacia La menor (Am) y repetir la parte A.

Figura 59 Bambuquísimo, Parte C, análisis armónico

PARTE C
Tonalidad: F

59 Am7 Dm/C Bm7(4) E7 Bbm7(4) Eb7 Am7(4) D7 Abm7(4) Db7 Gm7(4) C7 C/Bb

70 1. Am7 Db7/Ab Gm7 Gb7 Fmaj7 Dm7 Gm7 Gb7 Gm7(13) G7 C7(9) C7(b9) Bb7(9)

78 Am Am
CODA

Melodía

El primer periodo de la parte A (compás 1-8) está compuesta por dos frases que se repiten. La pregunta y se mueve por grados conjuntos y disjuntos ascendentes, mientras que, la respuesta desciende realizando el arpeggio del acorde. En el segundo periodo (compás 9- 21) está construido por dos frases los cuales se mueven por grados conjuntos.

Figura 60. Motivos ritmo-melódicos, Parte A.

PARTE A
Período 1

Clarinet in B \flat

Guitar

B \flat Cl.

Gtr.

B \flat Cl.

Gtr.

14

1.

2.

14

Repetición compás 1

En esta segunda parte, se encuentran variaciones rítmicas dentro de la melodía. Al igual que en la parte A, el primer periodo está compuesto por dos frases que contienen pregunta y respuesta en el cual su movimiento melódico es ascendente y prima el uso de terceras las cuales son notas pertenecientes al acorde. El segundo periodo también está compuesto por dos frases que mantienen el mismo motivo rítmico, pero, a diferencia del anterior se desplaza por grados conjuntos.

Figura 61 Motivos ritmo-melódicos, Parte B

PARTE B
Periodo 1

Periodo 2
Frase 1

Bb Cl.

Gtr.

Pregunta Respuesta Pregunta Respuesta

Frase 2

Frase 2

mf

La parte C está en la tonalidad de Fa mayor y se divide en dos periodos; el primero (compás 58- 65) está compuesto por dos semifrases las cuales se repiten en cada frase.

Figura 62 Motivo ritmo-melódico, Parte C, periodo 1

PARTE C
Periodo 1 Frase 1

Bb Cl.

Gtr.

Semifrase 1

Frase 2

Semifrase 2 Semifrase 1 Semifrase 2

p

En el segundo periodo (compás 66- 76) se evidencian diferentes motivos ritmo- melódicos en las casillas de repetición, en el compás 70 se hace uso de cromatismos mientras que en el compás 74 se hace uso de la síncopa.

Figura 63 Motivo ritmo- melódico, Parte C, periodo 2

Periodo 2

B♭ Cl.

66 [Measures 66-70] 1. Cromatismo [Measures 70-72]

Gtr.

66 [Measures 66-70] [Measures 73-74]

Abm7(4) D♭7 Gm7(4) C7 C/B♭ Am7 D♭7/A♭ Gm7 G♭7 Fmaj7Dm7

mf [Measures 73-74] *f*

B♭ Cl.

73 [Measures 73-74] 2. al $\frac{3}{4}$ y $\frac{3}{4}$

Gtr.

73 [Measures 73-74] *f*

Gm7 G♭7 Gm7(13)G7 C7(9C7(♭9) B♭7(9) Am Am)

Etapa de análisis

En el siguiente apartado se analiza la herramienta autoetnográfica entrevista semiestructurada, con el fin de comparar y triangular la información obtenida de los tres entrevistados, Mauro Sarachian¹⁰, Rafael Delgado¹¹ e Iván Ricardo Tovar¹². La información se divide en dos categorías: música popular/ tradicional y proceso creativo, separadas por subtemas de las cuales se derivan las preguntas tal y cómo se plantea en el modelo de entrevista de la Tabla 4.

Música popular tradicional

En esta categoría se hizo una indagación sobre la formación académica y recorrido profesional de los entrevistados con el fin de dar mayor confiabilidad y veracidad frente a su opinión de expertos en las preguntas planteadas.

Proceso personal

La educación académica de los tres entrevistados es “clásica” ya que se formaron con repertorio europeo y occidental en instituciones como el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia y el Conservatorio de Buenos Aires, tras culminar sus estudios, dos de ellos comenzaron a explorar a mayor profundidad la música popular/ tradicional de sus respectivos países (Colombia y Argentina) a través de diferentes agrupaciones, Iván Tovar con *Camaradería* y *Mestizajes* y Mauro Sarachian con *CheChelos dúo*, mientras que Rafael

¹⁰ Para acceder a la entrevista completa de Mauro Sarachian remitirse al Anexo 4 o al siguiente link https://drive.google.com/drive/folders/149FaiFoM-jhAx23QZS9fbLcwCflT45P?usp=drive_link

¹¹ Para acceder a la entrevista completa de Rafael delgado remitirse al Anexo 4 o al siguiente link <https://drive.google.com/drive/folders/16Q2Y5ZwtQtZ9DRt0d2KqbHHJjeUqa2LE?usp=sharing>

¹² Para acceder a la entrevista completa de Iván Tovar remitirse al Anexo 4 o al siguiente link https://drive.google.com/drive/folders/1cRFYeU6CS-763fo58lRpC-qE1E6NQ4lX?usp=drive_link

Delgado pese a su formación tradicional en el violonchelo, el folclore peruano y argentino estuvo presente desde su infancia, por lo cual lo ha interpretado toda su vida “no es que me tome el trabajo de buscar esas músicas, sino que esa música siempre sucedió a mi alrededor”. (Comunicación personal, marzo 21, 2023).

Referentes musicales

La exploración e innovación musical de estos referentes del violonchelo se debe a las influencias extranjeras y nativas. Por un lado la música experimental del compositor Paul Desenne, las influencias jazzísticas de Jack Morelenbaum, Mark Sammer, Eugene Friesen y Mike Block motivaron la búsqueda de sonoridades, tímbricas y nuevas técnicas en el instrumento; mientras que agrupaciones y compositores como Guafa trío, Trío Seresta, León Cardona, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Astor Piazzola, Ramiro Zárate, Rally Barrionuevo, José González, Jorge Cafrune, José Luis Aguirre, los Chalchaleros y el dúo Coplanacu, motivaron el desarrollo y aplicación del violonchelo en las diferentes músicas latinoamericanas ya que este no es un instrumento típico en Colombia, Argentina o Perú.

Divulgación

Al comparar los proceso de formación del violonchelo entre Colombia y Argentina, se puede apreciar un mayor avance en la implementación de este instrumento en la música popular/tradicional en este último país, dado que en diferentes universidades y conservatorios como la EMPA (Escuela de música popular de Avellaneda), La Escuela de Arte Leopoldo Marechal, y la IUPA (Instituto Universitario Patagónico) y el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, hacen énfasis de interpretación y especializaciones en música popular no sólo para violonchelo sino también para diferentes instrumentos promoviendo la divulgación de estas.

Por otra parte, Tovar comenta que la enseñanza del violonchelo en Colombia es considerada muy “académica tradicional”, ya que la exploración de músicas de diversa índole para este instrumento no es considerada relevante tanto por maestros como estudiantes; sin embargo, este tipo de formación tradicional en cuanto a métodos y repertorio son la base de todo violonchelista. No obstante, no es el único repertorio que un instrumentista pueda abordar, ya que se puede explorar y crear a partir de las músicas populares/ tradicionales “Sí, me parece muy importante en el sentido de que hay que dar variedad e innovación a los referentes que hay tradicionales” (comunicación personal, marzo 29, 2023). Este sugiere un cambio de perspectiva en los violonchelistas, ya que en diferentes partes de Latinoamérica se implementa el violonchelo desde lo popular. Menciona que hasta ahora se está ampliando la visión del violonchelo en Colombia, dos ejemplos claros son Sandra Parra con el Encuentro de Chelistas y Jessica Palacios con el sing and play.

Proceso creativo

En esta categoría se hizo una indagación frente a los aspectos generales a considerar al momento de realizar una composición o adaptación para violonchelo mediante el uso de efectos o técnicas extendidas con el fin de contrastarlos y enriquecer el proceso creativo de la investigadora.

Técnicas extendidas

En este subtema se recogió la información suministrada de las tres preguntas planteadas a los expertos en la siguiente lista de pasos en el proceso creativo de adaptaciones o composiciones en el violonchelo implementando las técnicas extendidas, las cuales son:

1. Escucha activa del género seleccionado.

2. Investigación de las características propias de la música, melodía, armonía, ritmo y formato instrumental
3. Exploración sonora y tímbrica a través del violonchelo con el fin de emular los instrumentos propios del género y los efectos sonoros característicos del mismo. La selección de las técnicas extendidas o efectos dependerá del rol que cumplirá el violonchelo, ya sea rítmico, armónico o melódico.
4. Registro a través de la escritura en la partitura.

Etapa de creación

En el desarrollo de esta etapa, se describe el proceso de creación de las dos adaptaciones de *Ensueño* y *Bambuquísimo*, tomando en cuenta los análisis y entrevistas previamente realizadas, partiendo desde la selección, adaptación, montaje y puesta en escena de estas.

Selección

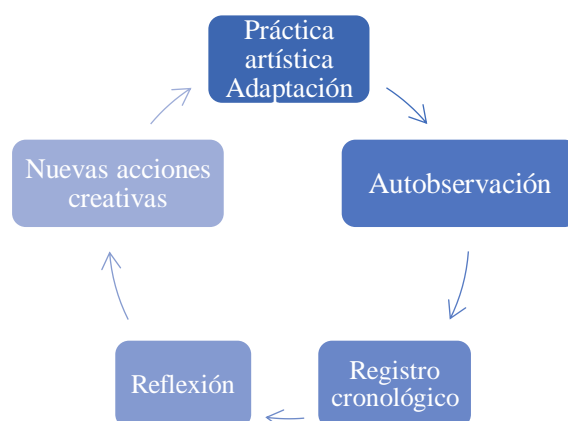
Los criterios de selección de las obras a adaptar fueron en primer lugar, obras instrumentales en los géneros de pasillo y bambuco, ya que como se ha mencionado a lo largo del documento, son dos de los géneros más representativos de la región andina y las obras escritas para violonchelo son escasas; de igual forma, que en estas fuera posible la implementación de las técnicas extendidas seleccionadas: chop, slap y fingerstyle pizzicato permitiendo la exploración de las posibilidades tímbricas y sonoras en el violonchelo.

La primera obra seleccionada fue el bambuco *Bambuquísimo*, no solo por el gusto personal de la investigadora, sino también, por ser una de las obras más populares del compositor adaptada a diversos formatos instrumentales. La segunda obra elegida, fue el pasillo *Ensueño*, que a diferencia de la anterior no es tan conocida, y de acuerdo con la búsqueda de grabaciones y adaptaciones por parte de la investigadora, son muy escasas. Es por esto, que se busca visibilizar y trasladarla a un formato diferente del trío típico y el piano solista. En ambas piezas se puede apreciar la innovación del estilo compositivo por parte de Cardona, al ser obras escritas después de la década de los setenta, época en la cual desarrolla toda su creatividad en las músicas andinas colombianas.

Adaptaciones

Para llevar a cabo las adaptaciones de las obras previamente seleccionadas, se implementó el bucle mencionado en el marco metodológico, iniciando siempre con una práctica artística, seguido de la autoobservación donde se analiza el trabajo previamente realizado a través de la práctica instrumental personal, continuando con el registro de los aportes y conocimientos recogidos por medio del diario de campo¹³. Así mismo, mediante la práctica grupal, se realizó una revisión y reflexión del trabajo previo con el fin llevar a cabo nuevas acciones creativas que en este caso son los borradores¹⁴, siendo estos las nuevas propuestas musicales, para nuevamente comenzar el bucle.

Figura 64 Bucle de creación artística- adaptación



En este proceso, ambas obras se transcribieron al programa Finale 2014 (el cual se utilizó durante toda la edición de partituras) tomando como referencia copias de los manuscritos originales, manteniendo la instrumentación, respetando la armonía y la melodía original propuesta por el compositor¹⁵.

¹³ Para observar el diario de campo remitirse al Anexo 2 o al siguiente link <https://drive.google.com/file/d/1ifCfeqwnIvvvAOVj7kz-uDH2LHZrFALY/view?usp=sharing>

¹⁴ Para observar los borradores de las adaptaciones realizadas, remitirse al Anexo 6 o al siguiente link https://drive.google.com/drive/folders/1UXhnMnf0vUNOfXB7XRPkA7Q3QzXsykZN?usp=drive_link

¹⁵ Para ver las transcripciones realizadas remitirse al Anexo 5 o al siguiente link https://drive.google.com/drive/folders/1n3ISATT8TkVDXFvrT_TP4UX3YSMeVvC6?usp=share_link

Tras este ejercicio, se distribuyó la melodía, el acompañamiento ritmo- armónico y el bajo en el nuevo formato de trío de violonchelos, siendo este el punto de partida. Para el violonchelo I en la adaptación de *Ensueño*, se separó la línea melódica superior del resto de la armonía, la cual fue destinada para el violonchelo II, mientras que el acompañamiento realizado por el piano (de la partitura original) se destinó para el violonchelo III. Por otra parte, para el arreglo de *Bambuquísimo*, la línea melódica del clarinete se adaptó para el violonchelo I, y el acompañamiento de guitarra para el violonchelo III. En ambas adaptaciones, se ajustó el registro de las obras al del violonchelo, bajando la melodía una o dos octavas.

Figura 67 Transcripción de *Ensueño*

Musical score for Piano of *Ensueño*. The score is in 3/4 time and consists of two measures. The first measure contains the melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second measure contains a chordal accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Chords indicated are C, D7, G7, C, Am, Dm7, and G7(+9). A repeat sign is present at the end of the first measure.

Figura 66 *Ensueño borrador 1*

Musical score for Cello I, Cello II, and Cello III of *Ensueño borrador 1*. The score is in 3/4 time and consists of two measures. Cello I plays the melody from the first measure of the piano score. Cello II plays the chordal accompaniment from the second measure of the piano score. Cello III plays the bass line from the second measure of the piano score. A *pizz.* (pizzicato) marking is present in the first measure for Cello III.

Figura 68 Transcripción de *Bambuquísimo*

Musical score for Clarinet in B \flat and Guitar of *Bambuquísimo*. The score is in 6/8 time and consists of two measures. The Clarinet in B \flat part contains the melody. The Guitar part contains a chordal accompaniment. Chords indicated are B \flat 7(9), Am7, and D7(9). Dynamics markings *mf* and *f* are present. A first ending bracket is shown at the end of the second measure.

Figura 65 *Bambuquísimo borrador 1*

Musical score for Cello I, Cello II, and Cello III of *Bambuquísimo borrador 1*. The score is in 6/8 time and consists of two measures. Cello I plays the melody from the Clarinet in B \flat part. Cello II and Cello III play the chordal accompaniment from the Guitar part. Chords indicated are B \flat 7(9), Am7, D7(9), and F7(9).

En función de complementar y enriquecer el acompañamiento realizado en el violonchelo II en ambas adaptaciones, se tomaron ciertas secciones de las obras escribiendo un background para complementar la melodía principal, además de redistribuir los acordes debido a las características del instrumento y poseer cuatro cuerdas, no es posible ejecutar todas las notas de los acordes propuestos. Cabe resaltar que por sugerencia del violonchelista Mauro

Sarachian (a quien se entrevistó previamente) se aconseja simplificarlos a tres notas y mantener posiciones cercanas para una mejor articulación de las notas.

Figura 70 Bambuquísimo borrador 3, redistribución de acordes

Figura 69 Ensueño borrador 4, background

Mientras se realizaban las ediciones de notas de cada violonchelo, la investigadora consideraba en cuales secciones y voces de las obras era posible la aplicación de las técnicas extendidas, el uso del pizzicato y el arco. En Ensueño y Bambuquísimo se utilizó el fingerstyle pizzicato para la ejecución del acompañamiento ritmo- armónico típico del pasillo y el bambuco, ya que, en primer lugar, esta técnica permite abarcar más notas, ejecutar dos voces simultáneamente (al permitir la resonancia del bajo). De igual manera, las técnicas de chop y slap se utilizaron con el fin de aportar un efecto rítmico y percusivo para enriquecer la sonoridad.

Figura 71 Bambuquísimo, fingerstyle pizzicato

Figura 72 *Ensueño, fingerstyle pizzicato*



Tras completar el contenido de los tres violonchelos, se tomó la decisión de distribuir la melodía, el acompañamiento ritmo- armónico y el bajo en los tres instrumentos. Esto con el propósito de que cada intérprete tuviera protagonismo al ejecutar la melodía principal, el acompañamiento y apropiar las técnicas extendidas utilizadas. El cambio de rol entre cada voz se realizó al finalizar cada sección (en los puentes), debido a que si este se producía dentro de las mismas secciones, se interrumpía el fraseo de la línea melódica; así mismo, el cambio de técnica afectaba la articulación y precisión de la ejecución de las notas a causa de la velocidad en la que se interpretan estas las obras.

Montaje

Durante todo el proceso de montaje de las adaptaciones realizadas, se utilizó como guía el bucle mencionado en el apartado del marco metodológico, que al igual que en el proceso de adaptación tratado anteriormente, se inició con una práctica artística que en este caso fue el ensamble del trío de violonchelos con la participación de la violonchelista Camila Salamanca, el maestro Iván Tovar y la investigadora. Para la autoobservación se analizó el trabajo previamente realizado a través de la práctica instrumental grupal, identificando problemas y aciertos en función del montaje, continuando con el registro de la información obtenida en el diario de campo, para luego proseguir con la reflexión, donde a través de una discusión grupal

se propuso diferentes ideas y soluciones frente a las problemáticas identificadas previamente (nuevas acciones creativas), que para este apartado es la edición y corrección de las partituras.

Figura 73 Bucle de montaje artístico



De esta manera, se realizaron alrededor de ocho ensayos con los instrumentistas, donde inicialmente se hizo una revisión profunda de los borradores, debido a que durante la interpretación de los tres violonchelos se observó que, en algunas secciones en el acompañamiento propuesto, las notas disonaban con la melodía al utilizar notas agregadas en el bajo, también se eliminaron los unísonos entre los instrumentos para aprovechar los colores de la armonía propuesta por Cardona.

Tras las correcciones realizadas, los ensayos se enfocaron en la interpretación del pasillo y bambuco. En este proceso se complementaron las dinámicas faltantes y se agregaron nuevas articulaciones que no se habían contemplado anteriormente, tales como:

Figura 76 Acento y Staccato



Figura 75 Acento y Tenuto



Figura 74 Tenuto y Staccato



Conclusiones

El presente trabajo surgió a partir de la necesidad de ampliar y enriquecer el repertorio para violonchelos en las músicas tradicionales colombianas como el pasillo y el bambuco, puesto que la percepción del violonchelo en estas expresiones no ha tomado suficiente relevancia por parte de estudiantes y docentes a comparación de otros países en Latinoamérica, de igual forma, la exploración de sus posibilidades tímbricas dentro de los diferentes géneros es escaso por la falta material pedagógico y divulgación de las mismas.

En el desarrollo de la investigación, se realizó una indagación por parte de la investigadora a través del violonchelo, implementando tres técnicas extendidas como el chop, slap y fingerstyle pizzicato, ya que gracias a sus características interpretativas y sonoras permitieron satisfactoriamente su aplicación a dos adaptaciones de los géneros mencionados anteriormente cumpliendo a cabalidad los objetivos planteados en el documento.

Cabe destacar que el estudio el violonchelo a través los géneros tradicionales, permitió la exploración de sonoridades y recursos armónicos. En primer lugar, la experimentación mediante la aplicación de técnicas extendidas dio como resultado la combinación de estas, enriquecimiento y otorgando un efecto percusivo a las obras adaptadas. Por otra parte, durante la construcción de las adaptaciones se presentó un reto en el uso armónico del violonchelo, ya que en primera instancia se conservó la armonía moderna utilizada por León Cardona, donde emplea elementos tales como las notas agregadas en los acordes, por lo cual, la distribución de estas en el formato de trío de violonchelos fue complejo ya que constantemente se debían modificar su distribución para no saturar la armonía y conservar los colores que estos aportan.

Unos de los aspectos fundamentales propuestos en la metodología del proyecto, fueron los bucles de creación artística implementados en la adaptación y el montaje, dado que a través

de estos la autora logró sistematizar su proceso investigativo y creativo, generando reflexiones frente a la aplicación y ejecución de las técnicas extendidas mediante la exploración y el estudio personal, además de fortalecer su ejercicio en la escritura musical, puesto que es la primera adaptación donde involucra estos efectos sonoros.

Con esta investigación se espera ser un referente investigativo en la aplicación y exploración de los efectos sonoros mencionado anteriormente en las músicas colombianas, dándole mayor relevancia a la interpretación del violonchelo dentro de estas, de igual forma se busca motivar a los jóvenes violonchelistas en formación a explorar las sonoridades del instrumento.

Bibliografía

- Antequera, C. (2015). Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español. Universidad de La Rioja.
- Aragón, L. (2018). Diccionario Folclórico Colombiano. https://www.academia.edu/44960506/Diccionario_Folcl%C3%B3rico_Colombiano_Luis_Enrique_Arag%C3%B3n_Farkas
- Aragón, L. E. (2018). Diccionario folclórico colombiano. Ediciones Unibagué.
- Arango, A. M. (2018). Propuesta metodológica para la inclusión del Rock en la enseñanza del Violonchelo.
- Arcila, S. A. C. (2019). DEL PUNTAL AL CARACOL NUEVAS PERSPECTIVAS EN EL TIMBRE Y LA TÉCNICA DEL VIOLONCHELO. *Ricercare*, 11, Article 11.
- Arenas, E. (2010). Itinerarios de un pionero. Entrevista a León Cardona García. *Revista Acontratiempo*.
- Arévalo, G., & Collazos, D. (2013). Pedro Morales Pino, Obra para piano (Primera). Ministerio de Cultura República de Colombia.
- Block, M. (2017). *Contemporary Cello Etudes Studies in Style and Technique*. Berklee Press.
- Driessen, C., & Saña, O. (2019). The Chop Notation Project. <https://www.caseydriessen.com/chop-notation-project>
- Espitia, D. (2019). Aplicaciones de la gaita corrida y la tambora en el violonchelo: Cinco piezas basadas en el lenguaje de las gaitas, los tambores y la voz.
- Gil, A. P. (2020). Panorama Histórico de la Música Andina Colombiana en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional Sede el Nogal.

- González, M. (2021). Buga pulsada "Un recorrido por el trío típico andino colombiano en Guadalajara de Buga de 1940 a 1980".
- Grüner, C. (2018). El Slap. Técnica de Slap para bajo. Aula Actual. <http://www.aulaactual.com/especiales/slap/>
- Herrera, E. (1998). Teoría musical y armonía moderna Vol. I. (Antoni Bosh).
- Javier Aguilera, Garay Juan Carlos, & Monsalve Jaime. (2011, junio 7). EL Jazz vive en Bogotá by Instituto Distrital Patrimonio Cultural—Issuu.
- Jiménez, A. (2017). Aproximación del fingerstyle a la guitarra clásica. Revista digital del CSMV, Gotas de Paso, 4, 1-20.
- LaRue, J. (1989). Análisis del Estilo Musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal (Primera edición). Editorial Labor. S.A.
- Latham, A. (2008). Diccionario Enciclopédico de la Música. Fondo de Cultura Económica.
- López, R., & San Cristóbal, U. (2014). Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. (Primera, Vol. 4). Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Menanteau, Á. (2020). ¿Influencia del jazz? Revista musical chilena, 74(233), 69-87. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902020000100069>
- Méndez, J. L. R. (2008). Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo. Paideia Surcolombiana, 13, Article 13. <https://doi.org/10.25054/01240307.1064>
- Ministerio de Cultura. República de Colombia. (2005). Música Andina Occidental- entre pasillos y bambucos. Ministerio de Cultura.
- Miñana, C. (1997). Loa caminos del bambuco en el siglo XIX. 9, 7-11.
- Muñoz, I. horacio B., Amézquita Gaitán, J. A., Guacaneme Amaya, D. R., Gilón Guijoan, L. E., Sossa Aljure, D. I., Martínez Roa, L. M., & Ramírez Reina, C. A. (2016). León

- Cardona: Seis décadas de música sin fin. Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas.
- Olave, M. C., & Tovar, I. R. T. (2021). Composición y edición de obras para violín solo y violonchelo solo con fundamento en los géneros representativos de las regiones de Colombia. Libro I. Parte 1. Enseñanza y didácticas de los campos del saber 11, 1, 316.
- Pérez, J., & Montalvo, F. (2009). Pasillos, Bambucos, Guabinas una visión urbana (Primera).
- Puig, R. P. (2021, septiembre 6). Región Andina: Ubicación, características, cultura, clima, ríos. Lifeder. <https://www.lifeder.com/caracteristicas-region-andina-colombia/>
- Ramírez, C. H. M. (2019). GUABINA Y BAMBUCO EN DOS COMPOSICIONES PARA VIOLÍN. «Un acercamiento a los aires de la música tradicional andina colombiana desde el instrumento». Universidad Pedagógica Nacional.
- Rengifo, L. F. L. (1993). Música de la zona Andina colombiana Panorama actual. Universitas Humanística, 38(38), Article 38.
- Revelo, J. (2012). León Cardona García: Su aporte a la música de la zona andina colombiana [Master thesis, Universidad EAFIT]. <http://repository.eafit.edu.co/handle/10784/1233>
- Salguero, A. (2017). Historia del violonchelo. studylib.es. <https://studylib.es/doc/6355650/violonchelo---agrupacion-musical-benicalap>
- Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. del P. (2016). Metodología de la Investigación (Sexta edición).
- Sánchez, C. (2014). Armonía en la Música Andina Colombiana (Análisis de los recursos armónicos de dos músicos académicos de La ciudad de Bogotá) [Trabajo de grado]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Sánchez, S. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia. 1(1), 115-130.

Torres, K. V., & Torres, T. G. (2016). «La huella del León». Vida y obra de León Cardona. Aportes e innovación en la música colombiana. Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional.

Villafuerte, J. (2016, septiembre 28). Técnicas Contemporáneas de Pizzicato para Violonchelo. <https://argencello.com/2016/09/28/tecnicas-contemporaneas-pizzicato-violonchelo/>

Wade, P. (2002). Música, Raza y Nación- Música tropical en Colombia (Primera edición).

Anexos

[https://drive.google.com/drive/folders/1SlmqWZLds0s9k7-](https://drive.google.com/drive/folders/1SlmqWZLds0s9k7-SPgiX38FyPAtfuXmJ?usp=drive_link)

[SPgiX38FyPAtfuXmJ?usp=drive_link](https://drive.google.com/drive/folders/1SlmqWZLds0s9k7-SPgiX38FyPAtfuXmJ?usp=drive_link)

- Anexo 1: Referencias auditivas

[https://drive.google.com/file/d/1wWoXqltwy3Nzyi1Ox0tOii4IrUd6-](https://drive.google.com/file/d/1wWoXqltwy3Nzyi1Ox0tOii4IrUd6-YN/view?usp=drive_link)

[YN/view?usp=drive_link](https://drive.google.com/file/d/1wWoXqltwy3Nzyi1Ox0tOii4IrUd6-YN/view?usp=drive_link)

- Anexo 2: Diario de campo

[https://drive.google.com/drive/folders/1DIm_9MaZPNO1RnpE8zx5OQPAfi](https://drive.google.com/drive/folders/1DIm_9MaZPNO1RnpE8zx5OQPAfiG91Ph?usp=drive_link)

[G91Ph?usp=drive_link](https://drive.google.com/drive/folders/1DIm_9MaZPNO1RnpE8zx5OQPAfiG91Ph?usp=drive_link)

- Anexo 3: Análisis

[https://drive.google.com/drive/folders/1t2c96myp3PVYk0H9X6Cd6Yr3pVZb](https://drive.google.com/drive/folders/1t2c96myp3PVYk0H9X6Cd6Yr3pVZbckU3?usp=share_link)

[ckU3?usp=share_link](https://drive.google.com/drive/folders/1t2c96myp3PVYk0H9X6Cd6Yr3pVZbckU3?usp=share_link)

- Anexo 4: Entrevistas

[https://drive.google.com/drive/folders/1-Lb9k4zevmHYZP-](https://drive.google.com/drive/folders/1-Lb9k4zevmHYZP-2JCCe100HeIX27bAC?usp=share_link)

[2JCCe100HeIX27bAC?usp=share_link](https://drive.google.com/drive/folders/1-Lb9k4zevmHYZP-2JCCe100HeIX27bAC?usp=share_link)

- Anexo 5: Transcripciones

[https://drive.google.com/drive/folders/1n3ISATT8TkVDXFvrT_TP4UX3YS](https://drive.google.com/drive/folders/1n3ISATT8TkVDXFvrT_TP4UX3YSMevvC6?usp=share_link)

[MevvC6?usp=share_link](https://drive.google.com/drive/folders/1n3ISATT8TkVDXFvrT_TP4UX3YSMevvC6?usp=share_link)

- Anexo 6: Borradores

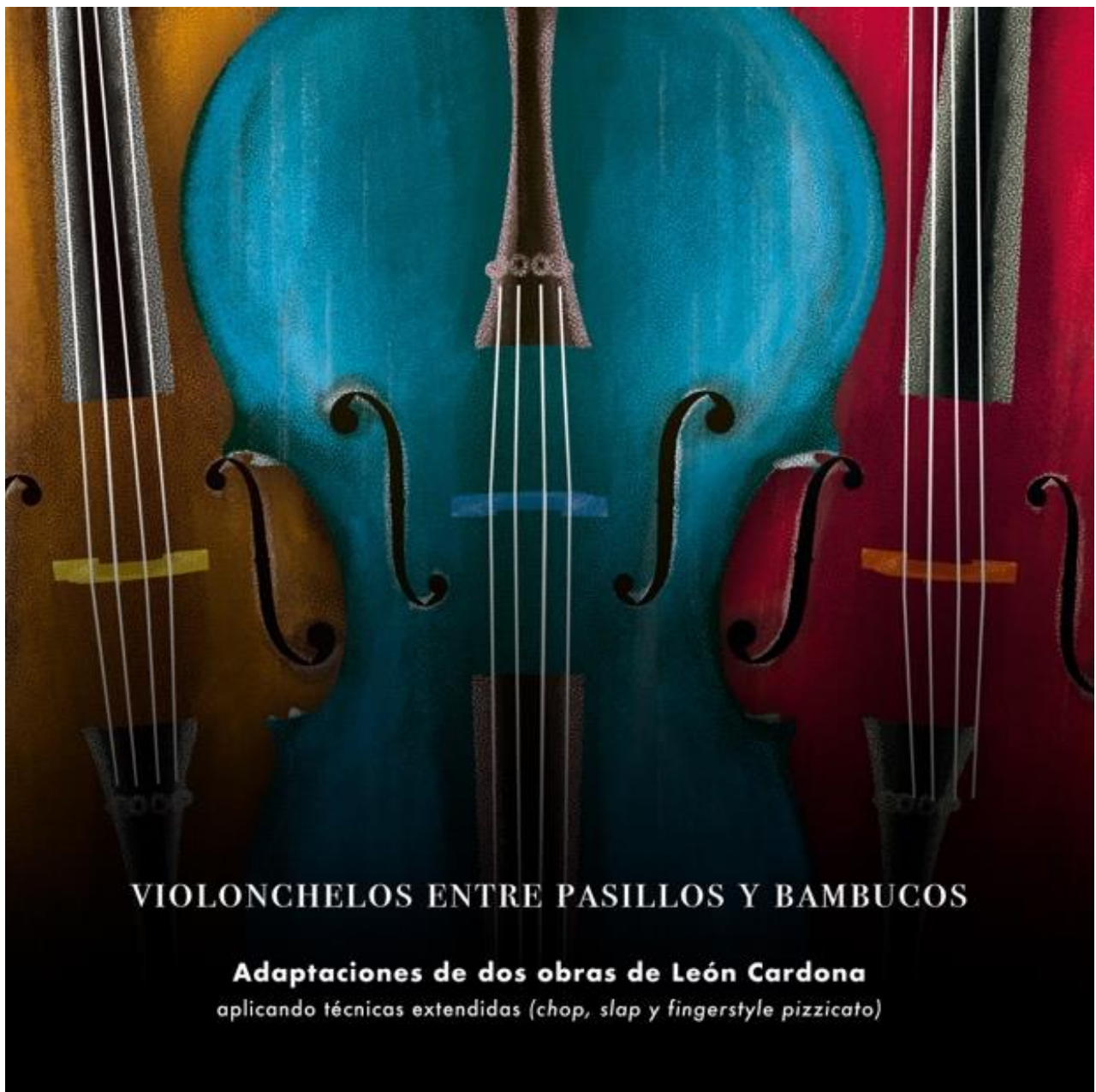
[https://drive.google.com/drive/folders/1UXhnMNf0vUNOfXB7XRPkA7Q3Q](https://drive.google.com/drive/folders/1UXhnMNf0vUNOfXB7XRPkA7Q3QzXsykZN?usp=sharing)

[zXsykZN?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1UXhnMNf0vUNOfXB7XRPkA7Q3QzXsykZN?usp=sharing)

- Anexo 7: Grabación

[https://drive.google.com/drive/folders/1trJkaktCVOTgZSdpR3eNzi8SzmQmadn](https://drive.google.com/drive/folders/1trJkaktCVOTgZSdpR3eNzi8SzmQmadnQc?usp=drive_link)

[Qc?usp=drive_link](https://drive.google.com/drive/folders/1trJkaktCVOTgZSdpR3eNzi8SzmQmadnQc?usp=drive_link)



Sofía López Cely

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá

2023

Violonchelistas

Iván Ricardo Tovar Quevedo

Camila Salamanca Cuevas

Sofía López Cely

Edición de partituras

Sofía López Cely

Diseño y elaboración de portada


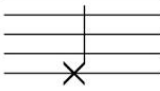
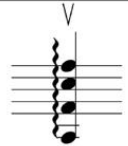
Tomás Muñoz Wilches

Contenido

Ensueño

Bambuquísimo

Tabla de convenciones

Nombre	Símbolo	Descripción
Chop		El chop es un efecto percusivo en el que se produce un “rasgueo” a través de un golpe vertical de las cerdas del arco contra la cuerda. Se debe realizar en el talón del arco con la punta del arco inclinada hacia arriba.
Slap		El chop es un efecto percusivo en el cual se golpean las cuerdas del violonchelo contra el diapasón con el pulgar de la mano derecha.
Rasgueo hacia arriba		Se ejecuta desplazando el pulgar de la mano derecha por las cuerdas. Se utiliza la simbología de la dirección del arco (V) para simbolizar la dirección del rasgueo.

Nota: Se tomó como referencia las tablas del libro *Estudios para violonchelo sobre músicas de Sudamérica, estilo y estética* (2022)

Score

Ensueño

Pasillo- Trío de violonchelos

León Cardona

Sofía López Cely

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Cello I, Cello II, and Cello III. The second system includes Violoncello I, Violoncello II, and Violoncello III. The third system includes Violoncello I, Violoncello II, and Violoncello III. The score is in 3/4 time and features various dynamics such as *mf*, *f*, *pizz.*, *rall*, and *p*. It includes performance markings like *V* (vibrato), *pizz.* (pizzicato), and *rall* (rallentando). The score is written in bass clef with a key signature of one flat. The first system starts with a repeat sign and a first ending bracket. The second system begins with a measure rest of 7 measures. The third system begins with a measure rest of 12 measures and a change in time signature to 3/8.

17 *accel.*

Vc. I 1. *V* 2. *pizz.* *V*

Vc. II *pizz.* *p*

Vc. III *arco* *V* *mf*

22

Vc. I *V* *mf*

Vc. II

Vc. III

27

Vc. I *pizz.* *p*

Vc. II *pizz.* *p*

Vc. III *f* *mf* *mp*

Ensueño

32 arco

1. 2.

Vc. I

Vc. II

Vc. III

fp arco

Detailed description: This system covers measures 32 to 36. Vc. I and Vc. III play arco. Vc. II plays arco. Dynamics include fp and arco. First and second endings are marked.

37 pizz.

Vc. I

Vc. II

Vc. III

pp *cresc.* *mf*

p cresc. *f*

pp *cresc.* *mf*

Detailed description: This system covers measures 37 to 41. Vc. I plays pizz. Vc. II and Vc. III play arco. Dynamics include pp, cresc., mf, p, and f.

42

Vc. I

Vc. II

Vc. III

p cresc.

p cresc.

p cresc.

Detailed description: This system covers measures 42 to 46. Vc. I and Vc. III play pizz. Vc. II plays arco. Dynamics include p and cresc.

47

Vc. I

Vc. II

Vc. III

f

52

Vc. I

Vc. II

Vc. III

p

mf

arco

57

Vc. I

Vc. II

Vc. III

p

mf

pp

fp

1.

2.

pizz.

62 arco

Vc. I *mf* *p*

Vc. II *p* *p*

Vc. III *p*

67

Vc. I *cresc.*

Vc. II *cresc.*

Vc. III *cresc.*

72

Vc. I *f* *rall* *1.* *accel.*

Vc. II *f* *arco*

Vc. III *f*

77

2. *accel.*

Vc. I *mf*

Vc. II *pizz.* *mf*

Vc. III *mf*

82

Vc. I

Vc. II

Vc. III

88

Vc. I *f*

Vc. II

Vc. III *f*

93

Vc. I

Vc. II

Vc. III

p

p

p

Score

Bambuquísimo

Bambuco

León Cardona

Sofía López Cely

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Cello I, Cello II, and Cello III. The second system includes Violin I, Violin II, and Violin III. The third system includes Violin I, Violin II, and Violin III. The score is in 6/8 time and features various dynamics (mf, f) and articulations (pizz., arco). It includes first and second endings and a key signature change to B-flat major at measure 15.

Cello I
mf pizz. | f arco | mf pizz. | f arco

Cello II
mf pizz. | arco | pizz. | arco

Cello III
mf | arco | pizz. | arco

Vc. I
mf

Vc. II
pizz.

Vc. III

8 | 15 | 2.

©

22

Vc. I *pizz.*

Vc. II *mp*

Vc. III *mf* *arco*

p

30

Vc. I *pizz.*

Vc. II *mf*

Vc. III *f*

p

36

Vc. I *mf*

Vc. II *mf* *pizz.*

Vc. III *mf*

pizz.

Bambuquísimo

43

Vc. I arco pizz. arco

Vc. II

Vc. III *f* arco *mf* pizz. *f* arco *mf*

50

Vc. I pizz. pizz.

Vc. II

Vc. III pizz.

57

Vc. I arco

Vc. II pizz. *mf*

Vc. III arco *f*

Bambuquísimo

83

Vc. I

f
arco

mf

Vc. II

arco

pizz.

Vc. III

89

Vc. I

1.

2.

Vc. II

Vc. III

95

Vc. I

f

pizz.

Vc. II

f

pizz.

Vc. III

f